قضايا العمل الثقافى فى أقاليم مصر

سلطة المؤسسة .. سلطة المثقف

« دراسات وشهادات »

(مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الخامس عشر)

مرسى مطروح ٢٠٠٠

الجزء الأول



مطبوعات

الهيئة العامة لقصور الثقافة



قضايا العمل الثقافى فى أقاليم مصر

سلطة المؤسسة .. سلطة المثقف

«دراسات وشهادات»

(مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الخامس عشر)
مرسى مطروح ٢٠٠٠
الجزء الأول

مطبوعات الهيئة

٥٩

• قضايا العمل الثقافى فى أقاليم مصر

• مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الخامس عشر

الجزء الأول

• الطبعة الأولى :

الهيئة العامة لقصور الثقافة

• مطبوعات الهيئة (٥٩)

• القاهرة - ٢٠٠٠

سلسلة

مطبوعات الهيئة

• المراسلات :
باسم مدير التحرير على العنوان التالى :
١١٦ أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

أولا : سلطة المؤسسة.. سلطة المثقف

سلطة المثقف .. سلطة الدولة

إبراهيم فتحى(*)

تحيط بكلمة المثقفين أحيانا هالة من المثالية، كأنهم كائنات أثيرية لا تشغلها إلا القيم العليا، وكأنهم أفراد نخبة ممتازة من أرستقراطية الفكر خارقة المواهب، وتحيط بهم فى أحيان أخرى سحابة قاتمة من الازدراء، فهم «الأفنديات الأراذل»، المعزولون عن الحياة الاجتماعية العملية فى أبراج المجردات العالية المستوردة فى معظمها، والذين لا يعجبهم العجب ويوجهون سهام النقد إلى السلطة السياسية. وهالة المثالية المشعة تجعل للمثقفين كلمة راجحة ينبغى على السلطة الإصغاء إليها فهى خلاصة الحكمة، أما سحابة العداء القاتمة فتجعل من المثقفين

---

* ناقد

جانحين ينبغى فرض الرقابة والإقصاء والاضطهاد عليهم .

والكلام عن المثقفين هنا لا يدور على الكتلة الضخمة من المتعلمين ممارسى العمل الذهنى، التى تضم آلاف الإداريين والمحامين والأطباء والمعلمين والمهندسين والموظفين عموما، فالكلام عن المثقفين لا يقصد من بين هؤلاء الكثرة من المهنيين ذوى التخصصات الضيقة والأعمال الروتينية الذين يديرون دولاب الإنتاج والخدمات وفق التوجهات العلوية، والمثقفون الذين يدور حولهم الكلام هنا هم شريحة عريضة قد لا تكون متجانسة، من مثقفى الإبداع والبحث فى الفنون والآداب والفكر العلمى والقانونى والسياسى والاجتماعى، إنهم الذين لا يسجنون أنفسهم فى التخصصات الضيقة بل يربطون تخصصات مجالاتهم بالأوجه الأخرى من الوجود الإنسانى والوطنى، إنهم يتميزون عن أقرانهم المهنيين برؤية شاملة، تعنى بالشئون العامة التى تطرحها العملية التاريخية بأكملها، شؤون تحقيق الحرية، وتنمية الوعى والذوق، وتطوير طاقات الفاعلية بكل مستوياتها، وإغناء شخصية الإنسان وترقية حواسه ووجدانه وفكره .

وقد عرفت مصر منذ بداية نهضتها الحديثة دورا متميزا

للمثقفين ولسلطتهم المعنوية. ومنذ البداية كان هناك ازدواجاً فى موقف المثقفين، لقد نشأ الطهطاوى وعلى مبارك ونشأت مشروعاتهما النهضوية كجزء من مشروع السلطة فى التحديث، ولكنهما تجاوزا النطاق الرسمي فى النقاط المتعلقة بالفهم المستنير للتفسير الدينى ولدور مؤسسات الدولة، وللتعريف ببعض المبادئ الدستورية ولحقوق العدالة الاجتماعية، وقد تعرضا أحيانا للعسف من جانب الحاكم، ولكن السلطة المعنوية للثقافة ظلت هامشا ضيقا يحيط بمتن السلطة الرسمية. ومع الثورة العرابية، ارتبط مثقفون بارزون بالأهداف القومية والديموقراطية (النديم، محمد عبده، والكثير من السياسيين)، وبدأ المثقفون منذ ذلك الوقت يؤسسون سلطتهم المعنوية ويبحثون عن شرعيتها خارج الأطر الرسمية، استنادا إلى الحركة الوطنية ذات الجماهيرية المتزايدة وإلى الرأى العام المستنير الذى بدأ فى التكون والاستجابة لدعواتهم.

وبعد الاحتلال وانبثاق المقاومة له لم يستمد المثقفون سلطتهم المعنوية من ذواتهم المعزولة فى أبراج عاجية أو المحلقة فى سماوات المثالية، بل من كونهم طليعة لحركة المطالبة بالاستقلال والديموقراطية وحركة النهضة والتنوير، لقد كان أعلام المثقفين

مستقلين نسبيا عن سلطة الدولة يضعون أقدامهم فى الأحزاب المصرية وصحافتها وتنظيماتها الاجتماعية التى أسهموا فى تأسيسها، لقد كانوا يتصدون لقيادة أوسع الجماهير في المدينة والريف لمواجهة السلطة الرجعية المتحالفة مع الاستعمار التى تفرض الأمية والجهل والتعمية على الأغلبية، وكان هؤلاء المثقفون مختلفون عن جمهرة المتعلمين الذين يقومون فى جهاز الدولة البيروقراطى بأعمال كتابية روتينية أو بمهام عملية تنفيذية، لقد استمد المثقفون فى فترة النهضة الوطنية من خطباء وشعراء وكتاب مقالات ومفكرين سياسيين وموسيقيين وفنانين تشكيليين ومسرحيين سلطتهم المعنوية من صدق تعبيرهم عن أعمق اتجاهات الحركة الوطنية الجماهيرية، لم يكونوا متخصصين ضيقى التخصص بل تفتحت تخصصاتهم على نزعة موسوعية تهدف إلى بناء عالم جديد متكامل وعلى القضايا العامة الملحة. لقد أنشئوا الجامعة المصرية لتواجه جمود وتخلف الثقافة الأزهرية التقليدية المباركة للسراى الملكية وأولى الأمر، ولتكون معبرة عن نزعة ليبرالية إنسانية علمية .

وكما خلقوا كذلك الجرائد والمجلات والجمعيات والمدارس الفكرية التى تتناول بالمناقشة والتطوير مهام الحركة الوطنية

الديموقراطية كما تنمى الفكر السياسى والأدبى والفنى، وشجعوا الاتجاهات الأصيلة والحديثة فى المسرح والموسيقى وأسسوا أجهزتها المستقلة، فكانت سلطتهم جزءا من السلطة المحتملة البديلة للقوى الحية الصاعدة فى المجتمع، وهم لم يكفوا عن مناهضة الثقافة الرجعية المعبرة عن القوى المحافظة التى تنشر من مواقع السلطة الخرافات التواكلية والنزعات القدرية اللاعقلانية الهادفة إلى تحول الجامعة والمدارس إلى أدوات لتفريخ موظفين من حملة الشهادات يتسمون بالرضوخ والانقياد والسلبية .

ولكن الحركة الوطنية بقيادة الطبقة الوسطى استطاعت أن تجد لمرفقها مكانا فى جهاز الدولة واستطاعت أن تستولى على بعض حلقاتها دون أن تسيطر بالكامل على هذا الجهاز، وكان لابد أن يحدث نوع من التماس والاتصال بين الحركة الثقافية المستقلة وبين الدولة فى مجالات الجامعة التى كانت أهلية ثم أصبحت حكومية. وقد لعبت الدولة دورا واضحا فى إرسال البعثات العلمية والفنية إلى الخارج، وفى توظيف المثقفين وشراء منتجاتهم الثقافية وقد شاركت بعض أحزاب الحركة الوطنية فى تشكيل الحكومات ولم يكن المثقفون منعزلين عن صحافة تلك

الأحزاب المصرية ومنابرها وبيروقراطيتها وصراعاتها الداخلية وصراعاتها فيما بينها وفقد كثير من المثقفين استقلالهم وانغمسوا كتابعين فى الحركة الحزبية السياسية ضيقة الأفق، بمغانمها ومهاتراتها وتهادناتها مع الأعداء التاريخيين .

وهناك مشاكل حادة تواجه المثقفين فى مصر، فليس من السهل فى بلد يعانى من الأمية الأبجدية والثقافية عموما أن يتحقق لمثقفى الإبداع درجة كبيرة من الاستقلال والاقتصادى يكفل لهم استقلالهم المعنوى. إن الكاتب المحترف، والفنان المحترف لا يستطيع أن يعيش من بيع إنتاجه فى السوق اعتمادا على مؤسسات ثقافية مستقلة ودون توسط الدولة أو الهيئات التجارية ومعظم المثقفين يعيشون من وظائف حكومية أو على دعم حكومى أو من وظائف وتسهيلات لدى القطاع الخاص مع ما يتطلبه ذلك من خضوع لإملاءات صاحب السلطة أو صاحب المال، وكل ذلك يسهم فى خلق اتجاه نحو قبول التدجين والاستئناس وما ينشأ عنه من انتهازية ولا مبدئية أو نحو الصمت، إن بعض المجلات الثقافية المستقلة مثل : «رسالة أحمد حسن الزيات» كانت تعتمد على دعم ضمنى من الدولة متمثل فى شراء عدد كبير من النسخ لمكتبات المدارس، وما أن رفعت الدولة

يدها حتى كفت المجلة عن الصدور، وكذلك الحال مع مجلة «الثقافة» .

وفي أحوال كثيرة في معترك الصراع بين تيار الثقافة الوطنية الديموقراطية والثقافة الرسمية المتخلفة، كان ممثلو التيار الصاعد يتعرضون للعسف والنكسات، وكان بعضهم يضطر إلى النكوص عن مساره والانتقال إلى الحضن الوثير للسلطة الرجعية .

وفي الأربعينيات تصاعدت الحركة الوطنية الشعبية وشكلت جماهيرها الغفيرة بفاعليتها وشهيتها لاكتساب الوعي مرتكزا لاستقلال مثقفي التيار المتقدم وحصولهم على سلطة معنوية كبيرة مستقلة عن السلطة والأحزاب المحافظة ووثيقة الصلة بأجنحة سياسية راديكالية، (مثل الطليعة الوفدية التي ضمت محمد مندور وعزيز فهمي) متعددة الألوان. ونشأت في تلك الفترة مراكز للأبحاث العلمية المستقلة وجمعيات أدبية وروابط للفنون التشكيلية ونوادي موسيقية وصحف ومجلات ودور نشر تدعو كلها إلى أن تكتسب جماهير واسعة من الشعب المصري الوعي العميق بتناقضات الواقع والقدرة على مواجهتها والعمل على امتلاك المصير الوطني، ولكن هذه الفورة لم تستمر طويلا

فقد تعرضت للقمع الشديد وإغلاق المنابر واعتقال المثقفين، (كان بين المعتقلين محمد مندور وسلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر) .

ثم جاءت حركة الجيش فى يوليه ١٩٥٢ ، وقد وصل معها قسم من الحركة الوطنية إلى السلطة وأبعدت الأقسام الأخرى ، وكانت تلك السلطة تهدف إلى بناء مجتمع جديد متحرر من التبعية الاستعمارية ومن سيطرة القوى الرجعية، وقد تطابقت تلك الأهداف جزئيا مع أهداف التيار الصاعد فى الحركة الثقافية، ولكن تلك السلطة احتكرت كل شئ وأبعدت الشعب عن الوعى المستقل وعن التنظيمات السياسية المتعددة التى تعبر عن سائر القوى وعن الفاعلية التلقائية. وكان موقف هذه السلطة من المثقفين مزدوجا كما كان موقف المثقفين منها مزدوجا، لقد أسست أجهزة ومؤسسات فنية وأدبية جديدة تتسع لمواهب كثيرة كما وضعت الأقفال على شفاه تنطق بأى معارضة أو اختلاف، وفى هذه الفترة من احتكار كل وسائل التعبير كان على المثقفين أن يعملوا من داخل هذه الوسائل وإلا انعدم وجودهم العلني، وواجه الكثير منهم خيار الفناء أو الانضواء فى خدمة إدارة النظام القائم، وعلى أى حال كانت هناك درجات من

التوافق بين مفاهيم السلطة المعلنة فى صخب ومفاهيم عدد كبير من مثقفى الإبداع والبحث والنقد والتحليل فيما يتعلق بقضايا التحرر من الاستعمار والتنمية الاقتصادية المستقلة وتحقيق مكاسب للعمال والفلاحين، وكان هذا التوافق منفذا لأن يمارس هؤلاء المثقفون بعض سلطاتهم تحت جناحى النظام، لقد انضمت نسبة كبيرة من المثقفين للأجهزة الرسمية فى النشر والصحافة والإذاعة والتليفزيون ومؤسسة السينما ومسارح الدولة دون إحساس بالخجل، فالتيار الرسمى لم يكن عدوا للحركة الوطنية، ولم يكن تدخل الدولة فى مسائل الثقافة قبل ١٩٥٢ قد اتخذ هذه الأبعاد الضخمة، لقد رأينا بعض الأشكال الفنية الجديدة فى مختلف المجالات ترى النور فى مصر، وكانت القابلة هى أجهزة الاتصال الجماهيرى المباشر المملوكة للدولة، ولم يكن هناك ما يعيب من وجهة نظر الكثيرين . وحتى أثناء تلك الفترات التى احتدمت فيها الأزمة بين السلطة وبعض تيارات المثقفين (التيارات اليسارية واليمينية الدينية) كانت هذه الظاهرة مستمرة أيضاً، بل إن نسبة كبيرة جدا من الكتاب الذين برزوا فى الستينيات قد عرفهم الناس فى جرائد ومجلات الحكومة، وكان من البديهيات أن ليس فى هذا ما يعيب، بل كانت الأجهزة

الثقافية والإعلامية الحكومية تعد المشتل الطبيعي لاحتضان المثقفين، ولم يكن هؤلاء المثقفون مجرد أدوات أو ببغاوات مسبحة بحمد السلطة، فلم ترسم هذه السلطة خطا مذهبيا أيديولوجيا يسير المثقفون فوقه على أطراف أصابع أقدامهم، فلم تتبن مذهبا فلسفيا محددا وحظرت غيره من المذاهب، بل سمحت للاتجاهات المختلفة من وضعية منطقية ووجودية وبرجماتية وتصوفية أن تعبر عن نفسها فى مجلاتها وبرامجها الثقافية ومنابرها، ولم تعلن السلطة قط عن التزامها بمدرسة فنية واحدة (الواقعية الاشتراكية)، بل سمحت فى الإذاعة والمسرح والمعارضة والصحافة الثقافية باتجاهات متعددة من واقعية ورومانسية وسيريالية وتجريدية وتجريبية ومسرح ملحمى ومسرح اللامعقول، وقد فتح ذلك أمام المثقفين منافذ لممارسة حرية نسبية وسلطة جزئية، وكان للمثقفين استقلالهم النسبى فى دور النشر الرسمية ومسارح الدولة، ومؤسسة السينما وبرامج الإذاعة المستحدثة والأجهزة الفنية الجديدة، لقد كان المعيار الأساسي لرفض المنتجات الثقافية هو معارضتها السياسية الرسمية العملية للدولة وقد احتوت أجهزة الدولة فى الثقافة والإعلام عددا لا يستهان به من المثقفين البارزين (توفيق

الحكيم، نجيب محفوظ، لويس عوض، زكى نجيب محمود، يوسف أدريس، عباس العقاد، يحيى حقى..) من الذين كونوا أنفسهم فى النظام القديم، وعلى الرغم من أنهم كانوا فى وضع الموظفين فقد احتفظوا بقدر معين من الاستقلال مع قدر من التكيف والمسايرة، أما المواهب الصاعدة الجديدة فقد بحثت فى ثقوب وثغرات الأجهزة الثقافية والإعلامية عن إمكانات للتعبير عن رؤاهم وتجديداتهم الإبداعية وممارسة سلطتهم النسبية من خلالها، ولكن لا يجب أن ننسى أن الاعتقالات والمنع من الكتابة، ونقل الصحفيين إلى مؤسسات القطاع العام التى لا علاقة لها بالكتابة كانت كلها سيفا مسلطا على الرقاب، وكان الرقيب موجودا دائما بمقصه وقلمه الأحمر، ولكن تأميم السياسة كان مكتملا على حين أن تأميم الثقافة لم يبلغ نفس الدرجة من الاتساع، فلم يكن على مثقف الإبداع أن يخضع لرجل السياسة فى التنظيم الواحد ليقول له ماذا يجب عليه أن يبدع وكيف .

وبعد الهزيمة استطاع المثقفون أن يقدموا رؤاهم الفنية فى نقد الواقع واستشراف واقع جديد، وكانت حرية التعبير فى مقدمة اهتمامهم، وقد تعالت أصواتهم واعية إلى التساند والاستقلال، وفى مؤتمر الأدباء الشبان (وقبله مؤتمر السينمائين

الشبـان) الذى دعت إليه منظمة الشباب الرسمية لاحتواء الأصوات الجديدة فى نهاية ١٩٦٨ كسر المثقفون هيمنة السلطة ورفعوا شعارات سلطتهم. لقد فرضوا جدول أعمالهم فى التوصيات: تشكيل اتحاد كتاب ديموقراطى مستقل عن الاتحاد الاشتراكى ووزارة الثقافة، إلغاء الرقابة على المصنفات الفنية، الإفراج عن الكتاب المعتقلين، لقد برزت فى هذا المؤتمر الأول الذى جاءت بعده مؤتمرات أدباء الأقاليم أفكار دفاع المثقفين عن استقلالهم وعن القيم الثقافية المشتركة بينهم جميعا على الرغم من اختلاف توجهاتهم السياسية .

وفى هذه الفترة بدأ اتجاه ضعيف يدعو لإصدارات من خارج السور الرسمى، تمثل في جاليرى ٦٨، على الرغم من أن هذا الاتجاه لم يقطع كل صلاته بالأجهزة الثقافية الرسمية، ولكن استطاع أن يحقق درجة كبيرة من الاستقلال، ولم تنتشر فى الأقاليم جمعيات ثقافية أو نوادى أدبية أو نشرات ثقافية على درجة من الاستقلال، فقد كان هناك إصرار على ضرورة ظهورها خاضعة لجهة حكومية، وكان أى شكل مستقل ينظر إليه بعداء ويتلقى محاربة، ومع ذلك حاول المثقفون الدفاع عن استقلاله النسبى فى مجلة «سنابل» التى كان يرأس تحريرها

الشاعر محمد عفيفى مطر وتصدر عن محافظة كفر الشيخ، وفى تجربة قافلة الثقافة فى نفس المحافظة التى قادها الفنان التشكيلى عز الدين نجيب وانتهت نهاية مأساوية بالقمع والإلغاء، وفى نفس الوقت كان جهاز الثقافة الجماهيرية يعمل على إقامة رابطة بين مثقفى القاهرة وإحياء الموروث الثقافى الشعبى فى الغناء والموسيقى وفنون الأداء بفضل جهود مثقفين أنتشروا فى الريف المصرى (محمود دياب، أبو العينين، يعقوب الشارونى، محمد صدقى وغيرهم)، فى فترة لم تطل وانتهت بقرارات بيروقراطية .

وبعد ذلك جاءت مرحلة السادات وانحسار الحركة الوطنية المعادية لأمريكا واسرائيل على المستوى الرسمى والضيق الشديد بالقيم والمفاهيم التى تذكر الناس بالمرحلة الناصرية وكل ما يمت إلى اليسار بصلة، وقد حاولت بعض الأجهزة الثقافية البيروقراطية والبوليسية مساعدة تيار بدا لها معاديا للحركة الوطنية الديموقراطية، هو تيار الثقافة الأصولية المنغلقة، وقد رد المثقفون على ذلك كله بإصدارات «الماسترز» المتعددة المتفتحة على الثقافة الوطنية والعالمية، وبتأسيس الجمعيات الثقافية المستقلة فى مواجهة سياسة الحكومة رفع الدعم عن الانتاج

الثقافى واعتبار الثقافة سلعة، وفى معرض الكتاب أبدى المثقفون مقاومتهم للتطبيع مع اسرائيل ونظموا المظاهرات الحاشدة لمواجهة قرار السلطة بإشراك اسرائيل فى المعرض، وبدأت تتكون حركة ثقافية مستقلة عن السلطة بل معارضة لبعض توجهاتها تقيم الصلات مع تحركات الطلبة فى فترة السبعينيات وأنشطتهم الثقافية وعرفت تلك الفترة نشأة حركات شعرية ونقدية جديدة تعيد النظر فى ثقافة المرحلة الناصرية، ونشأة تجارب جديدة فى مسارح الثقافية الجماهيرية واتساع نطاق تجربة فريدة مناوئة للسلطة هى تجربة الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم فى الشعر والتلحين والغناء وجدت ذيوعا وانتشارا خارج نطاق السلطة، لقد استطاعت هذه الحركة الثقافية المستقلة أن ترفع صوتها وأن تمارس ضغوطها وأن تتحالف مع الحركة الوطنية الديموقراطية فى الجامعة والنقابات المهنية، بل والنقابات والمؤتمرات العمالية، وقد وجهت السلطة ضرباتها إلى «الأفندية الأراذل» واعتقلت الكثيرين وأرغمت الكثيرين على اختيار المنفى «الاختيارى» في بلاد الله الواسعة، وفي هذه الفترة بدأت الحقبة النفطية بإغراءاتها واستيعابها لجزء من الحركة الثقافية فى مؤسساتها الإعلامية المنتشرة .

ولكن الحركة الثقافية استطاعت أن تحقق الكثير من المكاسب، فبعد إغلاق المجلات الثقافية عادت إلى الظهور مع مساحة محدودة من الحرية، كما أن مؤتمرات أدباء الأقاليم رفعت شعارات وتوصيات وطنية ديموقراطية تعكس سلطة المثقف فى مواجهة سلطة البيروقراطى، واستطاع المثقف أن يفرض تعددية على ندوات معرض الكتاب، وعلى إصدارات هيئة الكتاب وأن يخلصها نسبيا من الفرز السياسى الذى يصنف المثقفين إلى يمينيين ويساريين .

وبعد انتهاء مرحلة السادات أصبحت التعددية السياسية أوسع مدى من الناحية الاسمية، وإن ضيق من نطاقها الفعلى استمرار حالة الطوارئ، ولكن التعددية الثقافية أصبحت متينة من الناحية العملية، وحصل المثقفون على حقوق واسعة فى التعبير عن توجهات متعددة .

وقد تعرض المثقفون لغارات عنيفة شنتها على الوطن اتجاهات سياسية ترتدى مسوح الدين، وتهدف هذه الاتجاهات إلى احتكار رؤوس الأموال الرمزية، واستبعاد الكثير من دوائر الإبداع وفرض رقابة خانقة على الإنتاج الثقافى، لذلك وقف معظم المثقفين ضد هذه الاتجاهات وأصبحوا فى حلف

موضوعى مع الدولة التى يتعرض رموزها لطلقات رصاص وقنابل إرهاب هؤلاء المتطرفين .

وتبدو الخريطة الثقافية اليوم حافلة بالوعود والمحاذير، فعلى رأس عدد من الأجهزة الثقافية الرسمية يعمل بعض أعلام المثقفين ذوو الأفق الواسع الذين يجاهدون لتوسيع سلطة المثقف، ولكن هؤلاء يتعرضون من جانب بعض الدوائر الرجعية والبيروقراطية للهجوم، بل وللمطالبة بالإطاحة بهم ومحاكمتهم أحيانا، على أساس من اتهامات باطلة، وقد تلعب التوازنات السياسية والضغوط الديماجوجية دورا فى الحد من نفوذ هؤلاء الأعلام، وهناك اتجاه بيروقراطى يعمل جاهدا على تقليص ميزانيات الثقافة وإغلاق الكثير من مجالاتها وأجهزتها .

ولم يسبق فى أى فترة من الفترات أن اعتمد المثقفون من جميع الاتجاهات على الدولة فى شئونهم الأساسية. إن المثقفين موزعون فى معظمهم على العمل فى الجامعات وأكاديمية الفنون بفروعها المتعددة أو فى الصحافة أو فى أجهزة وزارتى الثقافة والإعلام، فلا يوجد أساس مادى لاستقلالهم عن سلطة الدولة، أما الأدوات الثقافية التابعة «للقطاع الخاص» من دور نشر ومسارح تجارية وأفلام سينمائية وصحف حزبية أو مستقلة فهى

إما محدودة القدرة على الاستيعاب، وإما لا تشكل أملا أمام سلطة المثقفين وازدهارهم .

ويفتقد المثقفون وجود تنظيمات قوية لهم فى المجتمع المدنى، فجمعياتهم ومراكزهم ومنتدياتهم ونشراتهم محدودة الفاعلية والتأثير. ولكن المثقفين يلعبون دورا بارزا فى تشكيل الرأى العام، وانتقاد توجهات بعض الدوائر فى جهاز الدولة والتعبير عن الاحتياجات والمطالب الشعبية وهم بذلك يلعبون دور ضمير الأمة، ويناضل المثقفون من أجل استقلال الجامعات، واستقلال هيئات تحرير الصحف ودور النشر عن الإدارات المالكة وحق تشكيل الجمعيات المستقلة، وتخفيف قبضة الرقابة على المصنفات الفنية ففى ذلك سلطتهم المستمدة من تعبيرهم عن ضمير الشعب، وللمثقفين المصريين تراث بالغ الثراء فى الدفاع عن كل هذه الأهداف.

الفعل الثقافى.. النقاط والفواصل

د. محمد حافظ دياب(*)

اذا كان مبتغى الفعل الثقافى يلفّ حول اسهامه المجتمعى فى تيسير عمليات التنمية، وترقية خصائص الجماهير، وتكريس قيم إيجابية مؤسسة، فلعل ما يسوده لدينا فى مصر راهنا، يبرر أسئلة من قبيل: لماذا لم يمارس تكوينا بنيويا لمقومات تسمح بتفتح متلقيه، وتوفر لهم شروط الإبداع والتعبير؟ كيف لم يستطع تحقيق نسق قيمى، يتجاوز به تشوهات الثقافة الغليظة السارية، ونقائض تراث الذات وحاضر الآخر؟ أين تكمن معوقاته : فى التكوين الاجتماعى، أم فى مؤسسات هذا الفعل ومشروعاته وفاعليه، أم فى كليهما سوية ؟ وأخيراً، ما السبيل الى خروجه من التباساته ؟

---

* أستاذ الأنثروبولوجيا بكلية آداب بنها.

* سؤال الهوية :

يعقد الإجابة على هذه الأسئلة ومخارجها، أن محاولة صوغ رؤية تركيبية تستوعب شمول الفعل الثقافى، ليست شأنا يسيرا. ولايبدو، رغم ما تمثله من إغراء نظرى خاص، أن الخوض فيها قد استقر على حصيلة تدعو الى المصداقية.

فالملاحظ أن غالب المنظورات التى سلكتها مقاربة هذا الفعل، قد أخطأت صوغ تلك الرؤية، وخلفت تصورات تجزيئية، هى إما تقنية، تتعامل معه، بمثل ما أسماه ادجار موران E. Morin، كصناعة ومنتجات، عبر مدخلات ووسائط ومردودات، تقوم على قوانين العرض والطلب، وتستهدف ضبط القوى والأفراد وإخضاعها للمؤسسة [1]، وإما وظيفية، تختزله إلى قوام منعزل من معارف وأنشطة أدبية وممارسات فنية وعلمية، تجسد فى طياتها زيادة قدرة النسق الاجتماعى الكلى التكيفية على الاستقرار والتماسك والتوازن والتوافق والتطبيع [2].

واستتباعا لمثل هذه التصورات، تبدت مواقع ضعف أو خلل فى النظر إلى الفعل الثقافى، كانت أدعى إلى الحد من دلالته :

أولها، النظر الى هذا الفعل كصناعة ومنتجات، يمكن ترجمة مردودها وتكاليفها بحساب الربح والخسارة، بوعى أنه يقدم

مخرجات مباشرة، فيما يبدو ضروريا التفريق بين ناتجه فى المدى القريب، وبين عائده فى المدى البعيد.

وثانيهما، تجاهل الطبيعة التفاعلية للفعل الثقافى، والتعامل مع الأطراف الداخلة فيه كعلاقة ذات اتجاه واحد، من جانب مؤسساته إلى الأفراد، برؤية أقرب إلى الأطر التصورية للضبط الاجتماعى، وهو ما يسمه بالتطبيع القسرى، ويصرف النظر عن لحظ دور الأفراد فيه.

وثالثها، التغطية الصورية للفعل الثقافى، بالتركيز على مؤسساته، وبخاصة الرسمية منها، كما لو كانت معزولة عن المجتمع، مما يعنى إغفال الإطار المرجعى الذى يرتبط به فى التكوين الاجتماعى وأوضاعه الطبقية وتوجهاته الحضارية .

ورابعها، التفتيش عن تنظيم أنشطته وبرامجه داخل علاقات الثقافة ذاتها، بما يجعل من هذا الفعل مجرد لحظة معرفية خالصة، تبنى الواقع المادى، ولا يبنيها .

وخامسها، تصنيف أنشطته إلى أنماط شكلية، إما ترتبط بجماعات عمرية (طفولة، شباب)، أو فئوية (عمال، ريفيون، نساء)، أو تراتبية (فنون رفيعة، فنون شعبية) .

وسادسها، التعامل مع أساليب هذا الفعل وكأنها جامدة لا

تتغير، وليس رؤيتها فى إطار ديناميتها وتجددها وتكيفها باستمرار مع متغيرات الخصائص البنيوية للمجتمع، الكامنة فى تطور التكوين الاجتماعى وأوضاعه الطبقية وتوجهاته الحضارية، وتفاعلها مع الخصائص الشخصية للمشاركين فيه .

من هنا، فإن الاقتراب من تحقيق رؤية تركيبية للفعل الثقافى يستدعى الطرح النقدى أكثر من سواه، وهو طرح تتبناه مدرسة فرانكفورت فى دحضها لمفهوم «صناعة الثقافة» (٣)، وينطلق من البدئيات الآتية التى تحدد خطوطه العامة ·

١- أن الحديث عن الفعل الثقافى هو حديث عن عملية مجتمعية أساسية، تعبيرا وعملا ووعيا، يشارك فيه الأفراد والمؤسسات الرسمية والهيئات الشعبية والجامعات والجمعيات ودور النشر والسينما والتشكيل والمتاحف، ويقوم على التفاعل بين الخصائص الشخصية للمشاركين فيه (عاملين ومتلقين) وبين طبيعة التكوين الاجتماعى للمجتمع وأوضاعه، بهدف تكريس المتصل الحضارى للجماعة، واستلهام خبراتها وتراثها .

٢- أن هذا الفعل يتجادل مع مختلف جوانب التكوين الاجتماعى، باعتباره الناظم القاعدى لآلياته، وهو ما يعنى ضرورة الأخذ فى الاعتبار بجملة المعطيات الاجتماعية التى

تصاحبه فى إطار تاريخى محدد.

ذلك أن ربط الفعل الثقافى بتكوينه الاجتماعى يلغى العديد من المفاهيم الزائفة، ويسقط وهم معرفته الشكلية، ضمن جاذبية التشميل والتكثيف التى تحركها جدلية العلاقة بينهما، خاصة إذا كنا لن نغفل أن الوجه الصحيح لهذا الفعل لا يقتصر على مجرد مرمى تثقيفى مجرد، بل يلحقه بفاعلية اجتماعية تطرح أمامها مهمة المساهمة فى تنظيم خبرات الجماهير، كى يضحى تعبيرا عن أنشطتها ووعيا بتشوفاتها.

٣- مع ارتباط هذا الفعل بمختلف جوانب التكوين الاجتماعى، إلا أن هذا الارتباط ليس صارما أو آليا، كما تشير بذلك الخبرة التاريخية؛ فالعلاقة بينهما حرفة، بها قدر من حرية التعامل بما يسمح للفعل الثقافى أن يكون له قدر من الاستقلالية وإمكانات التطور الذاتى فى سياق تكوينه، وبما يعنى أن تكون بعض مخرجاته مسايرة للنمط الثقافى المجتمعى السائد، أو مغايرة له، نتيجة لما تكونه هذه المخرجات من اتجاهات نقدية مقاومة لتوجه ذلك النمط .

* **إضاءة تاريخية :**

وثم تجربتين تاريخيتين للفعل الثقافى، يمتلكان موقع الريادة

فى مسيرته، هما. التجربة اليابانية، والتجربة البريطانية :

الأولى تمت فى عهد الامبراطور ميجى، ابان الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ومورست عبر ثورة حقيقية، قامت دعائمها على التأثر الواعى بالغرب، ورعاية الموهوبين، والحفاظ على الفنون القومية .

وقد ضمنت هذه التجربة سلامة انتقال المجتمع اليابانى من الإقطاع إلى الرأسمالية، واستمرار التراث القديم الذى شكل فى جملته عقيدة الجماعة. ورغم مرور قرابة قرن ونصف عليها، قدمت عائدها راهنا فى احتلال اليابان للمرتبة الأولى من حيث معدلات الادخار والاستثمار، وإصرارها على السبق التكنولوجى فى بعض المجالات الحيوية، وبخاصة ما يتصل بالالكترونيات(٤).

أما التجربة البريطانية، فبدأت عقب أزمة الكساد المشهورة فى الغرب نهاية ثلاثينيات القرن العشرين، ومثلت آلية أساسية فى تحقيق دولة الرفاه Welfar State التى وضع أساسها الاقتصادى الانجليزى اللورد جون منياردكينز Lord J.M. Keynes حين نادى بانتهاج سياسة تقوم على تدخل الدولة، حماية للاستقرار الاقتصادى والاجتماعى، كمحاولة للحد من الأفكار الاشتراكية. وفى إطار هذه السياسة التى تبنتها معظم

دول الغرب، اتسعت أنشطة الدولة، فلم تقتصر على الضمان الاجتماعى والرعايةالصحية والتعليم، بل امتدت إلى الشأن الثقافى، وهو ما بدأه كينز بتأسيس مجلس رعاية الموسيقى والفنون The Council For The encoura gement of Music and Arts (CE MA)، وحدد له أهدافا أربعة : رعاية الفنون الجميلة، والعمل على نشرها، وتدخل الدولة، وتشجيع الثقافة الشعبية (٥).

وعلى مايرى رايموند ويليامز R, WILLIAMS، تنوعت سيرورة الفعل الثقافى فى بلدان الرفاه الأوربية، ما بين النموذج الانجليزى الذى يغلب الثقافة الرفيعه على نظيرتها الشعبية، والنموذج الشمالى الاسكندنافى الذى يركز أساسا على الثقافة الشعبية، ونموذج وسط أوربا الذى يقدم خدمات ثقافيه محدودة، وإن وفر مزايا للمبدعين، ونموذج الجنوب الذى يشابه نموذج الوسط، وإن كان أقل شمولا بما قدم من دعم متواضع (٦).

ولدينا فى مصر، يضمر الفعل الثقافى فى تضاعيفه تاريخا يمتد من أوائل القرن التاسع عشر، ليمثل منذ نشوء الدولة الحديثة رافعة أساسية فى معركة النهضة، ويراكم خبرات وإنجازات مقدره، عبر مبادرات فردية ومؤسسية، قد لا تسمح طبيعة هذه المساهمة بتقص جامع حولها، بقدر ما يمكن رصد

خطوطها العريضة .

والأمر حول بداية هذا الفعل يتعلق بما قدمه الشيخ رفاعة الطهطاوى، الذى تشكلت رؤيته فى سياق خيارات مشروع محمد على التحديثى، ومزجت بين الشرع الشريف والعلوم «البرّانية»، ونشدت : «تهذيب الأخلاق بالآداب الدينية والفضائل الإنسانية»، وتحقيق : «المنافع العمومية التى تعود بالثروة والغنى وتنعيم البال على عموم الجمعية»، من أجل : «حث أهل ديارنا على استجلاب ما يكسبهم القوة والبأس» (٧).

وخلال الحقبة الاستعمارية، تكرس الفعل الثقافى فى محاولات إصلاحية، بإنشاء العديد من الجمعيات الأدبية والفنية، ونشر الصحافة بمساعدة الوافدين الشوام، والمناداة بالقضاء على ما أطلق عليه نهاية الثلاثينيات «مواضع الداء الثلاث» : الفقر والجهل والمرض.

وفى الفترة الناصرية، ارتبط فى شكل واضح بالأجهزة الرسمية، كرديف لعمليات التغيير الاجتماعى والتوجيه السياسى، عن طريق توظيف آليات التعبئة الجماهيرية، والاستخدام المكثف لوسائل الإعلام، وفى ظروف شهدت توسعا فى التعليم، وتصفية للتعددية الحزبية، وصراعا سياسيا مع الغرب .

ومع إنشاء وزارة للثقافة، بعد فترة توزع فيها الفعل الثقافى بين وزارات الشئون الاجتماعية والمعارف والداخلية والإرشاد، بدا مشهده وقد استقر على إطار مؤسسى.

وفى الوقت الحاضر، يرتهن هذا الفعل بملابسات معينة، تتصل برسملة العلاقات الاجتماعية، بما يترتب عليها من تقليص شمولية أدوار ورؤى ومن ثم إبداعية الجماعة، وانحسار إدراكها للتداخلات بين العوالم المحيطة، مع تحدى الصورة والمرئى على حساب المدون والمكتوب، وطغيان النزعة الاستهلاكية ومستحدثات التسلية، وارتفاع معدلات أداء المجتمع المدنى، وتزايد التدفقات الإعلامية الكونية، وتغذيتها لروح المطابقة والامتثال والتلقى السالب والمعرفة القطعية والنماذج الجاهزة الوافدة من الشاطىء الآخر، وفى سياق عولمة تتقدم مندفعة، لتضخ بنذرها نحو مجالات أوسع للاستئثار والهيمنة، بما يتضمن ذلك من مفاهيم وقيم ورؤى وأساليب حياة، وتوجهات اقتصادية واجتماعية، وأنماط إعلامية وتكنولوچية.

*** التباسات :**

وتلمس النظرة المتأملة لهموم الفعل الثقافى فى مصر راهنا، وجوها أربعة تعكس تفاصيل مأزمه :

فمن ناحية التنمية، أضحت مصر منطقة طرفية، يستكمل تفصيل اقتصادها على احتياجات السوق العالمى، مما نتج عنه ازدياد حدة التفاوت الطبقي، وتدهور مستوى معيشة المنتجين المباشرين، وتدنى إشباع احتياجاتهم، مقابل مظاهر الاستهلاك الترفى والبذخى لبعض الفئات، مما هيأ المناخ للاحتقان الاجتماعى والسلوك الاجتماعى العنيف .

وفى مجال الخصائص السكانية، فإن سياسة تغييب دور الجماهير الشعبية، وتحويلها إلى مجرد متلقية لذوات عارفة، أدت الى أمية تصل نسبتها إلى (٦٠ ٪)، وإلى انخفاض مشاركتها السياسية وحقوقها فى التعبير والحركة والتنظيم، والى قلة الإنفاق على البحث العلمى والتطوير التكنولوجى، ومن ثم غياب مساهمات علمية وثقافية جادة، دعمتها هجرة الكفاءات والعقول .

وحول بلورة نسق قيمي، فالملاحظ شح عمليات التأسيس نحو تنمية الشعور بالانتماء للمجتمع، وتعظيم المصالح العامة، وتأمين المشاركة الأهلية، ساعد على ذلك، تكريس علائق الاستلاب وسيطرة البضائع وضوضاء التواصل، والإحساس الضاج بالعائق، وافتقاد حس التقدم، وتشويه توجهات الثقافة بتواجد

نمط من الذوق الغليظ (أغان هابطة، تلويث للبيئة، لغة جاهزة، سلوك استهلاكي مبتذل، قيم فردية، تدني النظرة الى المرأة ...)، وكلها تشي بعدم إسهام الفعل الثقافي في بلورة قيم إيجابية، كالتعاون، والجماعية، والتضحية، وتفضيل العام على الخاص، وتنشيط دور المرأة، والإبداعية، والرؤية المستقبلية، وتكريس شرعية الحلم.

وعلى صعيد المأثور والمطروح، لم يستطع الفعل الثقافي حتى الآن أن يحقق نمطا موحداً له خصوصياته الذاتية، بل يكاد يحتفظ بثنائية قلقة بين نقائض هذين النموذجين، في ظل واقع تناءت عن أرضه قناعات مستقرة، وفي ظروف تشظي جدل التقليد والتحديث المعاق، بما يحمله من تناقضات سيطرة الثقافة الإعلامية، وثقافة التغريب الرث التي تلف حول التقاط موسمي لموجات ثقافة معممة، والثقافات المضادة للدولة التسلطية كما تبدو في حركات الإسلام الاحتجاجي وخطابها.

وقد فاقم هذا التناقض من أزمات الهوية والشرعية، وزاد في وطأة الثقافة التقليدية، ورجم الموروث التنويري، وتعميق مفهوم الاستهواء، أو ما يطلق عليه «العقل الأسير» The captive mind.

* **إشكاليات أساسية :**

وتشدنا هذه الوضعية نحو سؤال ماثل، وإلى تعقب المعابر التى تسمح بالدخول إلى دائرة الجواب عنه . لماذا حدث ذلك ؟

والأمر هنا يتعلق بإشكالية مركبة لها وجوه عدة، تلتهم الفعل الثقافى فى سيرورته وتوجهه وطبيعته وإطاره وتواصله، مع تراوح كل وجه منها بين قطبين . الثقافى والتنموى بالنسبة لسيرورتها، والسياسى والاجتماعى ويشابك توجهها، والحكومى والشعبى ويعبر عن طبيعتها، والمركزى والمحلى فيما يتعلق بإطارها، والنخبوى والقاعدى من حيث تواصلها، وإن جاز التأكيد على أن هذا التقابل ليس ما هويا، هدفه الاختيار بين أحد قطبيه. كيف إذن تبدت هذه المراوحة ؟.

١ – ثقافى أم تنموى :

ذلك أن أولى هذه الإشكاليات تتصل بأسلوب الإلحاق، الذى ميز علاقة الدولة بالثقافة، حين أغفلت النظر إلى التنمية كنموذج ثقافى يستجيب للتطلعات والاحتياجات الحية للجماهير، فأخضعت برامج التنمية لأساليب الإجراء التقنى، والقرار الفوقى، والتمركز البيروقراطى bureaucratization، وكلها كما يذهب ايزنشتات S. Eisenstadt، تحتوى على تطوير وتنظيم

صارم متعاظم regimentation لبعض مجالات الحياة الاجتماعية، ووضع أهداف وخدمات المؤسسة لمصلحة قوى وتوجهات مختلفة (٨).

وكذلك حين غلبت الاعتبارات الاقتصادية، فنظرت إلى الثقافة باعتبارها «الجوانب غير الاقتصادية»، أو أدرجتها فى المعادلات الاقتصادية، وعدلت فيها بما يتفق مع أوجه استخدامها المزمع، مع ما صاحب ذلك من نزوع إلى اختزال الواقع، وتهميش الثقافة وبالتالى إلى التشكيك فى دورها طالما يتعذر إغفالها .

وحتى فى تعامل الدولة مع الاعتبارات الاقتصادية والاجتماعية، سادها سلوك يتسم بالراهنية، فيهتم بحل قضايا الأجل القصير فى الاقتصاد والاجتماع، من خلال التركيز على سلسلة من الإجراءات والسياسات الإصلاحية، دون أن يحكمها أفق استراتيجى واضح. إذ رغم أهمية وضرورة تلك الإجراءات والسياسات، فإنها تظل منقوصة وقاصرة، إذا لم يتم ربطها وتوظيفها فى إطار استراتيجية مستقبلية واضحة المعالم محددة القسمات للنهوض والتطوير (٩).

وهكذا لم توفر الدولة شروط ربط الثقافة بالتنمية، بأن تتولى الثقافة دورها كناظم فعلى وإطار مرجعى وناقد يومى للتنمية فى

كل ممارساتها، مما أدى الى خلق تنمية مشوهة وغير متوازنة، وإلى فشل هذه البرامج وعجزها عن تلبية المتطلبات الأساسية لمجتمعها، وإلى ركن الاهتمام بالشأن الثقافى على تخوم «العمران»، أى خارج التنمية، حيث اعتبر حل هذا الشأن متوقعا على الإكثار من المراكز الثقافية والوسائط الإعلامية، تلك التى تمارس دورها فى حقن الجماهير بالصور الموحدة .

٢ - سياسى أم اجتماعى :

وتتبدى الاشكالية الثانية فى نهج الذرائعية pragmatism الذى اتخذته الدولة خدمة لمصالحها، بما أدى بها إلى توظيف العناصر المؤلفة للشأن الثقافى فى رسم حدود مجتمع تجريدى، لم يستوح دلالات مجتمع فعلى يسير وفق علاقاته التاريخية والاجتماعية، ومن ثم إلى إيلاء أهمية ثانوية للبعد الاجتماعى، لحساب بعد سياسى وجد فى توظيف الثقافة هدفا له.

ذلك أن الدولة قدمت مسألة الحكم وبنائه، على أن تكون الثقافة مطية، أو خادما لها، إما بارتهانها فى دائرة العمل السياسى المباشر (مراقبة التعليم ودور العبادة، الرقابة على المطبوعات والمصنفات الفنية، المصادرة، تشريعات تحد من حركة المثقفين، الزج بالكتاب فى السجون، تفنيدات رسمية

معززة بدروس فى الحس الوطنى تستهدف محاولة إقالة تجارب التنمية من عثرتها ...)، أو بتثمير ثقافة جماهيرية mass Culture، تكرس قيما تعمل على نشرها وترويجها وإقناع الجماهير بها، كأداة من أدوات إنجاز التغييرات الناتجة عن طبيعة نمط الإنتاج الرأسمالى التبعى، الذى يجرى العمل على تحقيقه من خلال هذه الثقافة، تلك التى تجنح، عكس الثقافة الشعبية، إلى فصل منتجى الثقافة عن مستهلكيها، مما يؤدى إلى تحويل أعضاء الجماعة لمتفرجين خاضعين عادة لمتطلبات اقتصاد السوق، وبيروقراطية الهياكل، ومقتضيات المراقبة والتشريط، ويعاظم من انكفائهم على الحياة الداخلية، ومقاربتهم الفنون من زاوية التسلية والإثارة (١٠) .

ويتم هذا التوظيف، حين يكون الفعل الثقافى عنصرا يندمج فى إطار سياسات تستهدف تبرير شرعية السلطة السياسية وتحديد الخيارات التى يقوم بها فى الميدان الاقتصادى والاجتماعى، بما يفرض تصورا خاصا لهذا الفعل وأهدافه وأدواره، بأن يضحى عمليا وتماثليا، من أجل توجيه قيمه الى حالة من التوحد identification والمعلوماتية الأكثر ابتذالا ويومية، تطمح فى الأخير أن تتجسد فى منظومة سياسية

مسيطرة، عبر توليد إحساس القناعة والجواب والاكتفاء، وتطبيع وتمويه تاريخية جماعته [١١] .

٣ – حكومى أم شعبى :

اذ برغم خضوع الفعل الثقافى للتوجيه الرسمى، فإن إشكاليته هنا تتعلق بعملية توزيع أدواره بين مؤسسات الدولة والمؤسسات الخاصة والأهلية، بما يوجب ضرورة ابتكار أشكال للعمل المشترك مع الجمعيات والأفراد، لتغطية مختلف الأنشطة الفرعية والجزئية الكثيرة التى لا تقوى الدولة وحدها على تغطيتها والتى تحتاج إلى مرونة الأفراد، إثراء لهذا الفعل، وخلق مناطق نابضة داخله .

٤– مركزى أم محلى :

ذلك أن صناعة القرار ورسم السياسات، من قبل المسئولين عن الفعل الثقافى، لا يجرى وفقا لتناول واسع ومنفتح من الأفكار والمقترحات والحيثيات. إنها غالبا ما تتسم بالمركزية وتجميع المسئوليات لدى عدد محدود من الأفراد، أو فى أحسن حال، ترتكز إلى استشارات محدودة لمستشارين مقربين. وهنا لابد من التمييز بين اتخاذ القرار الذى هو فردى بأهليته، وبين طريقة صناعة القرار ورسم السياسات العامة، وتلك مهمات

تفترض الدرس والنقاش والحوار وتداول الأفكار على أوسع نطاق. وينتج عن هذه المركزية أن كثيرا من الأنشطة والبرامج يتم تنفيذها بدون تكييف لها مع الأوضاع المحلية، لتمارس فى أحيان من قبل التكرار الذى يفرغها من مردوداتها، لتظل هامشية بعيدة عن التأثير، أو غير مفيدة .

٥ - نخبوى أم قاعدى :

ولعل الفصل بين الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة فى الفعل الثقافى يمثل واحدا من أسباب عدم قدرته على تحقيق مردوداته، بما يوجب النظر إلى هذين الوجهين كمظهر مهم من مظاهر النهضة والتكوين القومي، المستقل والمنفتح فى آن، من موقع الإنتاج لا الاستهلاك، والمشاركة لا التلقى، والإبداع لا المحاكاة، وهو ما لن يتم الا بإعادة التقويم المستمر والاستيعاب الواعى، وباندراج تواصل الوجهين ضمن مشروع نهضوى، يعيد للجسد الاجتماعى المصرى وهجه وعنفوانه، ويحشد طاقات جماعته.

٦ - أداء أم جدارة :

واذا كان ما يوثق عرى الفعل الثقافى ينحدر، أصلا، من صلبه - من طرائق الممارسة، ومراودة الرؤيا، ورهان الجدة، فالسائد ميل لغة خطابه الى الدعاية للإنجازات، دون التوقف

للمساءلة والمراجعة والنقد، وقصور الخدمات الثقافية المساعدة (ندرة أجهزة الكمبيوتر وقواعد المعلومات، تزويد المكتبات بالعناوين القديمة، نقص المبانى، قصور التمويل، ضعف الخبرات الفنية المتوفرة للكادر..)، إضافة إلى القيود الاجتماعية المؤثرة عليه، مثل ضغط النمو السكانى، بما حرم (٤٠ ٪) من سكان القاهرة من أية خدمات ثقافية [١٢]، ناهينا عن تفكك العناصر الثقافية، وغياب الوحدة أو التناسق بين المبادرات الثقافية، نظراً لغياب أفكار قائدة تساوى سيرورة تشكلها المتفتحة، وتشكل قاعدة لاغنى عنها لتجانس هذه الفعاليات، بمنهج يتناسب مع الطموح المعلن .

ساعد على ذلك، افتقاد علاقة تفاعل صحية بين الفعل الثقافى والانتلجنسيا المصرية، لم يسمح بخلق مناخ ملائم لتبادل الخبرات بين أقطابها وعناصرها، مما أفسح المجال لنمو عمليات استقطاب سالبة لمجموعات متصارعة (اتحادات رسمية، تجمعات حزبية، أجيال، خوارج، مهمشون، تجمعات خارج الإطار الرسمى ..)، لا تملك لغة مشتركة أو منهجاً مجديا للحوار [١٣].

من هنا يجوز القول إن الفعل الثقافى فى مصر لا يحتاج إلى

خلق هيئات أو مؤسسات جديدة، بل إلى وضع إطار عام يسمح لمؤسساته الحالية بالتقدم الفعلى، والإفادة من الإمكانات المتاحة.

*** ما العمل ؟**

إن ما يمكن استخلاصه هنا هو أن تطور الفعل الثقافى يبدو معوقاً، بسبب من تشوه البنى الاجتماعية، وتصاعد مشكلات المعاش والهوية، وهو ما أقعده عن الاستجابة للتحديات المطروحة عليه، وأعطى الفرصة لبروز أوجه خلل وقصور، وطفو المواهب والخبرات العادية، وإن جاز الحديث المنصف عن بشارات بهذا القدر أو ذاك.

ويثور عادة فى مثل هذا المناخ سؤال محكوم بالسجال والتفاوض . ما العمل ؟ وهو سؤال أضحى يصيب غالب المثقفين بالإحباط، بأكثر مما يلهب خيالهم .

وفى هذا الصدد، يطرح الفيلسوف الفرنسى چورچ ماتيو G Mathieu أسئلة إشكالية، لا تخلو من هم ضمنى يربط تجارب البلدان النامية، ويضيىء لها سكة قد تساعد على بلورة احتياجاتها : ما هى الأولويات الحقيقية بالنسبة لبلدة نامية : هل هو رفع مستوى معيشة الأفراد وتوفير العمل لهم، أم فى تنظيم وسائل اشعاع الثقافة ؟ وهل يجب أن نوجه الثقافة، أم أن نوفر

شروط تنميتها ؟ وهل يتم الاهتمام بوقعها المعرفى، أم بمردودها العملى المتشعب فى كل قطاعات الحياة الاجتماعية؟(١٤).

وفى الظن أن مسار الفعل الثقافى فى مصر، بما يجتاحه من صعوبات، ويحمله من ضمور وقصور، سوف يؤدى إلى عدة احتمالات مستقبلية . الاحتمال الأول والأكثر واقعية، هو أن الاستعداد لملاقاة هذا القصور، فى ظل المتغيرات والوقائع الجارية، لا يكاد ينبىء بإمكانية واقعية لتجاوزه، تلاؤما مع استمراره وتفاقمه، وبالتالى المزيد من الجمود واللاإبداعية .

أما الاحتمال الثانى، فتدلنا عليه الخبرة «التاريخية» المصرية فى العلاج الوقتى، والقائمة على امتصاص «تشنجات» المسألة الثقافية، أو بتسويتها تحت تأثير مهدئ أو آخر (تكوين تجمعات مهمشة للانتلجنسيا، ادعاء طروحات حداثية، تضخيم الجهاز الإعلامى، تطبيع سياحى لمشروعات ثقافية، تكريس صيغ فكرية محايدة...)، بما يفيد أن محتوى القصور ذاته يبقى كامنا وقابلاً للانفجار فى أى لحظة، بمجرد ضعف أو تراخى تأثير العوامل التى أدت إلى التهدئه أو التسوية، وصولا إلى طرح تسوية جديدة .

وأخيرا هناك احتمال خروجها من مأزمها، وهو احتمال لا

يتم تصور جديده خارج إطار جدل التغيير فى البنى الاجتماعية، عبر الحضور الفاعل لحركة الجماهير، وتحريك مخيلتها ووجدانها، واستيحاء فعلها المخصب وتطلعاتها إلى تحرير الفكر والجسد، ومقاومة التشيؤ والتسلط والمألوف.

ذلك أنه من الضرورى الوعى بأن تحقيق المخرج، لا يمكن أن يتم من خلال توجهات تعبر عن نوعيات من ردود الفعل (تسويات، احتفاليات، ممارسات منعزلة..). فهذه، على محدود جدواها، أساليب للحركة تستوجب تحويلا ومساءلة حتى تعثر على تحققها ومردودها الفعلى.

وما دام مأزم الفعل الثقافى لدينا يمثل تجسيد الأزمة مجتمعية، فإن طابع المخرج منه يتوقف على مشاركة شعبية ديموقراطية، وبخاصة قواها المنتجة والمبدعة، ومنظماتها وقنواتها المدنية، عبر استراتيجية صحيحة تجد طريقها فى مسار الحضور والمستقبل. فبتعبير الشاعر الأندلسى المعاصر أنخيل جارثيا لوبيث A. G. Lopez «علينا أن نشهر الصوت مثل خنجر جميل».

الهوامش

(١) Morin, E. : L' Esprit du Temps , Grasset, Paris 1992,p. 81.

(٢) عبر عالم الاجتماع الامريكي تالكوت بارسونز عن توجهات المنظور الوظيفي، مذكرا أن : «المجتمعات تتمكن من خلال تطوير مستوياتها الثقافية من زيادة قدرتها التكيفية، والتي تعني مزيدا من التحكم المجتمعي في المجتمع، بحيث تتمكن باستمرار من التكيف مع مواقف جديدة ووظائف جديدة». يراجع : Parsons, T. : Toward a general theory of socialction, Harvard university press, Cambridge, 1981, p. 91

(٣) شجب رائدا مدرسة فرانكفورت : ماكس هور كايمر M. Horkheimer وتيودورأدورنو Th. Adorno مفهوم «صناعة الثقافة» اعتبارا من أن ثقافة الجماهير تضحي متطابقة في ظل الاحتكار، وفي نفس الوقت متفسخة، نتيجة اندماج الثقافة والتسلية. يراجع: Horkheimer, M. and Th. Adorno : Dialectic Of: Enlightement, Herder and Herder, New York, 1972, pp - 120 - 167.

(٤) Thomas. I. E. : Modern Japan - Asocial history since 1868,longman london and New York, 1996, pp. 150 - 155.

(٥) Williams, R. : Mass Culture, Oxford university Press, 1996, pp. b1 - 67.

(٦) Ibid, pp. 37-75.

(٧) الاعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، الجزء الثاني، دراسة وتحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ص ١٩ – ٢٠ .

(٨) Eisenstadt, S.N. : (Bureaucracy, bureaucratization and debureaucratization) in A. Etzioni (ed.), Sociological reader on complex Organizations, Rinehart and Winston, New York 1988, p. 306.

(٩) محمود عبد الفضيل : مصر ورياح العولمة، سلسة (كتاب الهلال)، العدد (٥٨٥)، سبتمبر ١٩٩٩، دار الهلال، القاهرة، ص ٦.

(١٠) محمد حافظ دياب : «أسئلة الثقافة العربية»، من أعمال ندوة (نحو نظام ثقافي عربي جديد)، المهرجان الدولي بصفاقس، تونس، يوليو ١٩٩١، ص ٥.

(١١) Lash, ch. : the cultutre of Narcisism, the free press, New York, 1989, P.75.

(١٢) أطلس الخدمات الثقافية، وزارة الثقافة، الإدارة العامة للتخطيط والمتابعة، إدارة البحوث الثقافية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٨.

(١٣) عادل السيوي : «على مشارف القرن الواحد والعشرين - هل هناك استراتيجية للحركة التشكيلية المصرية؟»، مجلة (أحوال مصرية)، العدد السادس، خريف ١٩٩٩، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ص ١٨.

(١٤) Mathieu. G. : L, Abstraction Prophetique Galliomard, Paris, 1984, p. 16

الثابت والمتغير فى مناهج عمل المؤسسات الثقافية العامة بجمهورية مصر العربية

قاسم مسعد عليوة(*)

تقديم :

يكتسب هذا البحث أهميته من ندرة الأبحاث الجادة التى تجعل من المؤسسات الثقافية العامة فى الوطن العربى أو فى جمهورية مصر العربية موضوعاً لها، لاسيما فى العقد الأخير من القرن العشرين .

ولعل المنهج الكمى يفضل المنهج الوصفى الذى اعتمده الباحث، لكن الإحصاءات والبيانات الرقمية أعوزته لأسباب، منها ضيق الوقت والمساحة. ويأمل الباحث فى استكمال البحث فى وقت لاحق يتمنى لو توفر .

---

* قاص، روائى ، وباحث .

والبحث يعرض لعدد من المؤسسات الثقافية العامة الخاضعة لإشراف وزارة الثقافة على وجه العموم وللهيئة العامة لقصور الثقافة على وجه الخصوص، مركزاً على الثبات والتغير فى مناهج عملها ويغطى البحث الفترة الراهنة دون غيرها، وإذا ما وردت بالبحث تواريخ سابقة فللضرورات التى تفرضها عملية البحث .

(مفاهيم أساسية)

أولاً : عن المؤسساتية :

من فعل أسس الذى يعنى فى اللغة العربية القيام ببناء الشئ وتأصيله اشتقت كلمة مؤسسة، وفى اللغتين الإنجليزية والفرنسية اشتقت كلمة Institution من الفعل اللاتينى Instituer الذى يعنى أقام وبنى حدوداً. وللمؤسسة من منظور علم الاجتماع تعريفات كثيرة ومتنوعة، منها تعريف آلن بيرو الذى يرى أن المؤسسة : «تركيب أو بنية من نماذج سلوكية متقاسمة من قبل كثرة من الناس ومركزة حول إشباع حاجات أساسية من حاجات الجماعة، وتعريف بالارد الذى يرى في المؤسسات «سلاسل من العلامات المنتظمة المقامة بصورة قصدية من قبل

الإرادة المشتركة». فتتضمن من وجهة نظر مالينوفسكى «اتفاقاً على سلسلة من القيم التقليدية التى تجمع عليها الكائنات البشرية». ويتسع مفهوم المؤسسة من نفس المنظور ليشمل المؤسسات الأولية وتضم الأسرة، الزواج، الدين، والمؤسسات الثانوية وتضم الكيانات الاقتصادية والتربوية والترفيهية والسياسية والثقافية ... إلخ [1] .

ومن منظور علم الإدارة تعرف المؤسسة بأنها تنظيم إنسانى يضم مجموعة من الأفراد يعملون معاً ويديرون نوعاً من الأنشطة والقوى المنسقة تنسيقاً واعياً، ويخضعون لمجموعة من القواعد لتحقيق هدف أو أهداف معينة. وقد تهدف المؤسسة إلى إنتاج سلعة أو تقديم خدمة، وتنطوى على مجموعة متراكبة من النماذج السلوكية والتجهيزات المادية والأنماط العلائقية التى تدور حول مركز اهتمام معترف به اجتماعياً. وللمؤسسات أنواع وأشكال كثيرة، تزيد أو تنقص تبعاً لدرجة تطور المجتمع وتعقيده.

والمؤسسات الثقافية هى بالأساس مؤسسات خدمية. فالثقافة من حيث هى تعلم وتهذب وحذق وفطنة، أو من حيث هى إقامة المعوج من الشئ وتسويته، لا تخرج عن كونها خدمة ترتبط

بالمهارة التى يتمتع بها مقدمها. فمنذ البداية نجد أن الرموز حركية كانت أم لفظية أم غير ذلك واستخدامها وإعطائها من المعانى وتحميلها من المفاهيم والأفكار ماليس فيها، ومالا تدركه الحواس وحدها، يبعد الثقافة عن كونها سلعة [٢]، فالهاوية ليست سلعة، والإنتاج الثقافى إنما هو إنتاج خدمى، لكنها خدمة من نوع مغاير، فإذا كانت الخدمة تتصف بعدم قابليتها للتجسيد المادى فإن الإنتاج الثقافى قد يأخذ - وهذا يحدث كثيراً - الشكل المادى، فنرى الثقافة فى شكل كتاب أو دورية أو فيلم أو شريط صوت أو أسطوانة ليزر أو لوحة أو تمثال أو معزوفة موسيقية. بل إن الحضارات باعتبارها حصيلة ثقافات العالم تجمع بين التقدم فى عنصرى الفكر والمادة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الخدمة وإن كانت تتميز بخاصية الفناء بحيث لا يمكن استغلال الطاقة الفائضة فى إنتاج خدمة - أو خدمات - يمكن الاستعانة بها فى أوقات لاحقة لمواجهة الطلب المحتمل، إلا أن الجانب المادى للإنتاج الثقافى قد يتيح استغلال هذه الطاقة الفائضة لمواجهة الاحتياجات المستقبلية، وبالتالى يمكن التخطيط لها بناء على ما تسفر عنه دراسات السوق، وفى عالم الخدمات الثقافية والمؤسسات التى تقدمها كثيراً ما تتردد

المصطلحات المرتبطة بالسوق بمفهومية الاشتراكى والرأسمالى .

ولا تعنى القصدية التى أشرنا إليها أن المؤسسة الثقافية كيان اصطناعى لا علاقة له بما هو طبيعى، فهذا غير صحيح لأنها ما قامت إلا من أجل إشباع حاجات ذهنية ونفسية وبيولوجية أيضاً، فضلاً عن الحاجات الاجتماعية فى المجتمع الذى منحها وطناً تعمل فيه وتمارس نشاطها. إنه القبول الذى يسبغ عليها شرعية التواجد والاستمرار.

يقول مالينوفسكى «إذا أخذنا مؤسسة عادية كالمصنع أو المشغل لاكتشفنا أن القانون والعلم المطبق والشرف المهنى تدخل جميعاً فى تجهيزاتها»[٣]. فإذا كان هذا هو الحال مع المؤسسة العادية فكيف هو مع المؤسسة الثقافية المنوط بها إقامة أبنية متراكبة من الوعى والسلوك ؟.. ألا تدخل القوانين وقيودها، والعلوم وقواعدها، والأعراف ومعاييرها والقيم وأنساقها فى تركيبها؟. إن الشرعية التى تكتسبها المؤسسة الثقافية تفرض عليها الالتزام بمجموعة الضوابط الفنية والروابط وثيقة الصلة بالمعايير الحقوقية والأخلاقية والدينية، وهذا أمر طبيعى، مثلما أنه من الطبيعى تواجد التجهيزات المادية التى تساعد على إنتاج وتقديم الخدمة الثقافية .

وشأنها شأن أى مؤسسة أخرى تنطوى المؤسسة الثقافية على مظاهر نفسية، أو نفسية/ اجتماعية، ترتبط بمواقف أعضائها تجاه بعضهم البعض وبعلاقاتهم المتبادلة التى تتجلى فى مظاهر التعاون والتعاطف والتآزر، أو فى مظاهر النفور والخلاف والصراع، مثلما تتجلى فى مواقفهم تجاه أعضاء المؤسسات الأخرى وعلاقاتهم المتبادلة معهم، إيجابية كانت أم سلبية، أو فيها تسوية بين التعاون والتنافر[٤]، وفى الحقيقة فإن عوامل التعاون والتنافر لا تحدد وحدها قبول الفرد المتعامل مع المؤسسة الثقافية أو هروبه منها، وإنما يتداخل معها مدى إحساسه بأهمية المكانة التى توفرها له المؤسسة فى النسق الاجتماعى العام، فضلاً عن تحققه فى تقسيم العمل داخل المؤسسة الثقافية ذاتها، ولأن هذه المكانة هى فى الغالب مكانة مكتسبة، لذا فإنها تستند إلى القدرات الشخصية المستقاة من الانتماء إلى المؤسسة الثقافية أكثر من استنادها إلى عوامل متصلة بالمولد كالجنس والأسرة والعنصر والجماعة الإثنية، وهى عُرضة للمنافسة وللهدم أحياناً، ولذلك فإن المثقف الذى يمارس الفعل الثقافى من خلال المؤسسة الثقافية يسعى - أو هكذا ينبغى - من أجل زيادة مهاراته وقدراته المعرفية والثقافية [٥].

وتدين المؤسسة الثقافية بوجودها، من حيث هى كيان تنظيمى إلى الدولة التى تدير شئونها المؤسسة السياسية. وبما أن المؤسسة السياسية تعبر عن علاقات الإنتاج السائدة فى المجتمع، وبالتالى تحمل سمات الطبقة أو التحالف الطبقى المسيطر، فإن المؤسسة الثقافية تحمل فى خلاياها چينات وكروموزومات أيديولوچيا المؤسسة الأم. وواقع الأمر أن هذه الچينات وتلك الكروموزومات قد انتقلت عبر السلاسل المؤسساتية إلى المثقفين الأفراد، وفى هذا ما يهيئ الفرصة للدولة (المؤسسة الأم) لطى المثقفين طواعية أو قسراً، جاروها أم انقلبوا عليها، تواطأوا أم ثاروا .

وقد نميل إلى ما قال به هانسون من أن المؤسسة العامة هى أفضل الأشكال غير المصلحية للمشروع العام سواء فى البلاد المتقدمة أو فى البلاد المتخلفة [٦]، وذلك لما تتمتع به من استقلال نسبى يتيح التحرر بقدر من القواعد والإجراءات الحكومية التى قد لا تتفق وطبيعة عمل المؤسسة. وهذا الأمر سوف نناقشه فيما بعد عند التعرض للمؤسسات الثقافية العامة فى جمهورية مصر العربية.

ثانياً : عن الثبات:

بصفة عامة، لا تنشأ المؤسسات الثقافية العامة إلا لتنمو وتستمر، وقد تتوفر لها أسباب القوة فتزداد نمواً، أو تضمحل فتموت وتفنى. وتتعرض هذه المؤسسات لمؤثرات مختلفة وضغوط وتحامل ومحاباة. ولضمان نموها واستمرارها تحتاج إلى استراتيجية واضحة كما تحتاج إلى امتلاك حساسية فائقة لاحتياجات المجتمع الثقافية، وتجارب القوى مع هذه الاحتياجات. وهذا الامتلاك هو الذى يفرض على المؤسسة الثقافية العامة حركية دائمة وسعياً للتطور فى سبيل تحقيق أهدافها، وقد يفهم خطأ أن هذه الحركية تنفى عن المؤسسة الثقافية العامة صفة الثبات Stability على إطلاقها. نقول خطأ لأن الحقيقة غير هذا، فالثبات هو الذى يضمن بقاءها، لكنه ثبات نسبى، وتُعلى الحركية من هذه النسبية فلا يكون الثبات لصيقاً بغير الاستراتيچيات والخطط طويلة ومتوسطة الأجل. وفى المجال التطبيقى أثبتت القياسات المختلفة ارتفاعاً مع مجموعة المبادئ والقواعد والإجراءات والسياسات العامة (السياسات الرئيسية داخل المؤسسة) ولو تفحصنا – على سبيل المثال – ثبات هذه السياسات لوجدناها ترتبط بالفكرة التى تمثل جوهر

الفلسفة التى نشأت المؤسسة الثقافية العامة على أساس منها، كما ترتبط بمجموعة (المبادئ التى تشرح هذه الفكرة وتحدد الإطار العام الذى يحكم تعاملها مع الغير وفى هذه الحالة لا يصح - أو يعقل - أن تعمد إداراتها إلى تغيير مبادئ من نوع · الخدمة الثقافية المتقنة ، شرف المعاملة مع الغير (من عدالة وصدق وشفافية وأمانة وإخلاص)، توفير الخدمة الثقافية فى الوقت المناسب، عدم استخدام الشعارات المبالغ فيها، أو تبنى أنصاف الحقائق. ولضمان رسم سياسة عامة ثابتة ثباتاً نسبياً ينبغى على إدارة المؤسسة الثقافية العامة بعد تحديدها لأنواع الخدمات التى تزمع تقديمها، وفئات المستفيدين منها، وخطوات العمل الرئيسية داخل المؤسسة، أن تعمد إلى تحديد مستويات السلوك وتحيط العاملين علماً بجميع المبادئ التى تحكم العمل داخل المؤسسة أو خارجها .

إن توفر عنصر الثبات النسبى عند تطبيق السياسات العامة هو الذى يضمن للمؤسسة الثقافية العامة قدراً من الاستقرار، ولا يتصور أنه يمكن لها أن تتبع سياسة معينة اليوم وأخرى فى الغد، فمؤسسة كهذه لن تنجح فى أدائها لأعمالها، ولهذا وجب على الإدارة أن تعنى بتوفير عنصر الثبات النسبى، ولا تضحى

به لصالح التغير فى حد ذاته، لاسيما إذا ثبت نجاح هذه السياسة. وعلى أية حال فالثبات الذى تكتسبه هذه السياسات مستمد من عموميتها، فإذا ما هبطنا إلى سياسات الإدارات انخفضت درجة الثبات وارتفعت درجة المرونة Flexibility.

هذا من ناحية السياسات، أما من ناحية عناصر البنية المؤسسية الأخرى فبقدر تماسك مكوناتها بقدر ما يدعم استقرار المؤسسة الثقافية العامة ورسوخها وقبول المجتمع لها. صحيح أن هذه المؤسسات تنشأ بقرار سياسى يترجم إدارياً، إلا أن إقرار أفراد المجتمع ككل أو أغلبيتهم أو قسم منهم ضرورى لمباشرة الوظائف والأدوار المنوط بها أداؤها، ومن ثم ضمان الثبات النسبى الذى نقوم به .

ثالثا : عن التغير :

واقع الأمر أنه لا توجد ثقافة ولا مجتمع استاتيكيان بصورة مطلقة، فالتغير يعتريهما بشكل أو بآخر حتى فى حالة اتصاف المجتمع بدرجة كبيرة من الثبات أو المحافظة الثقافية، ومرد ذلك وجود عمليتين تسيران جنباً إلى جنب داخل النسق الاجتماعى. العملية الأولى هى مجموعة المحاولات التى تتجه نحو تدعيم

النسق، أو حتى المحافظة عليه، والثانية هى المحاولات التى ترمى إلى إحداث التغير فى بنيانه (٧)، وقد فطن الكثيرون من المفكرين إلى هذه المسألة فتخلوا عن الرؤية الرياضية للمسائل المجتمعية، واعتنقوا المفاهيم الداعية إلى التغير. لذا، فإن التغير المؤسسى هو ظاهرة طبيعية ملازمة، والاختلاف بين التغير الذى تعيشه وتمارسه هذه المؤسسة أو تلك لا يكون فى نوع التغير بقدر ما هو اختلاف فى مدى هذا التغير ودرجته.

وقد يكون التغير الذى يطرأ على المؤسسة الثقافية العامة تقدمياً أو ارتقائياً، وقد يكون ارتداديا أو نكوصياً. والشواهد تثبت أنه فى حالة الاضطراب الداخلى، والأزمات الاقتصادية، وعدم الاستقرار السياسى يتراجع دور المؤسسات الثقافية العامة بما ينالها من تغيرات سلبية تؤثر على أنشطتها. وفى كلتا الحالتين، التقدم والارتداد فإن التغير الذى يطرأ على المؤسسة الثقافية العامة ينطوى على تحول فى بنية النسق الذى ينتظمها، وتبدل فى طريقة أدائها لوظائفها .

والتغير، مثله مثل الثبات، نسبى وذو مستويات، فقد يكون فردياً أو على مستوى الوحدات التنظيمية الدنيا أو على مستوى المؤسسة كلها. وجميعها مستويات متفاعلة مع بعضها البعض.

وقد يكون داخلياً Internal وقد يكون خارجياً External وقد يتمثل التغير الداخلى فى تقديم فكرة جديدة من داخل المؤسسة الثقافية العامة، أو إضافة عنصر جديد أو ابتكار جديد ييسر طرق العمل أو يوفر الجهد، ويختصر الوقت. وقد يتمثل فى تغيير السياسات أو إحداث تغييرات هيكلية أو وظيفية. أما التغير الخارجى فقد يكون اختيارياً Selective Change ويحدث عندما تتعرض المؤسسة الثقافية العامة لمؤثرات من خارجها تتقبلها أو تعارضها فيحدث التغير وفقاً لحالتى القبول أو الرفض، وقد يكون موجهاً Directed وهو تغير مخطط تفرضه المؤسسات الأعلى من خلال علاقات الهيمنة والتبعية، ويرتبط هذا التغير بمدى تفهم القادة والزعماء لأهمية هذه المؤسسة الثقافية العامة أو تلك .

وقد تؤدى ممارسة المؤسسات الأعلى لسلطة إصدار أوامر التغيير إلى ظهور الاعتراضات والتناقضات داخل وحول المؤسسة الثقافية العامة، الأمر الذى قد يؤدى إلى نشوء حالتى الصراع Conflict والاغتراب Alienaton وما شاكلهما.

وبصفة عامة يمكن تلمس عدد من السمات المشتركة للتغير الذى يطرأ على المؤسسات الثقافية، اتفقت أنشطتها أم اختلفت.

من هذه السمات [٨]:

١- يحدث التغير بشكل تدفقى ومتتابع .

٢- التغيرات ليست بالمؤقتة ولا بالمعزولة، إذ تحدث فى أى وقت ويمكن أن تنتشر فى أى مكان .

٣- نسبة التغير المعاصر، مخطط أم غير مخطط، أعلى بكثير من نسبة التغير فى الأزمنة الماضية.

٤- الحدوث الطبيعى للتغير يؤثر في سلسلة أوسع من التجارب الفردية والجوانب الوظيفية .

ومن العوامل المؤدية إلى تغير أداء المؤسسات الثقافية العامة ما يلى :

١- التقدم التكنولوچى : تساعد عليها آليات الاختراع والابتكار.

٢- الاتصال بالعالم الخارجى: فالاحتكاك بالثقافات المغايرة يولد علاقات التفاعل.

٣- البيئات المحيطة : والبيئات الاجتماعية هى الأكثر تأثيراً.

٤- الثورات : (سياسية، ثقافية، إدارية) وهو تغير يتسم بالسرعة .

٥- السياق الثقافى العام: فالتغير يتم فى اتجاه النسق الثقافى العام.

ومن الظواهر المصاحبة للتغير فى المؤسسات الثقافية العامة وفى غيرها من المؤسسات ما يلى [٩] :

١- ظاهرة التراكم والتجمع. وذلك بفضل تنوع الخبرة واتساعها عبر الزمن مما يعين على الابتكار والإبداع .

٢- ظاهرة الشيوع والانتشار وتحتوى هذه الظاهرة على ثلاث عمليات هى: النقل والقبول والتوافق، وتتم بواسطة محركات أو وسائل تبث الخبرة وتوزعها .

٣- ظاهرة التكيف والتوافق : وهى نتاج عملية ديناميكية للحفاظ على التوازن داخل المؤسسة، وقد يكون التكيف طبيعياً أو إدارياً عن طريق الإرغام أو الإقناع أو الترضية (التوفيق).

٤- ظاهرة الصراع والتوتر : الصراع هو المظهر المتطرف للمنافسة والايكولوچيا الثقافية والسياسية والفشل الإدارى والحراك الاجتماعى من أهم القوى المحركة للصراع والتوتر داخل المؤسسة.

٥- ظاهرتا التخلف والتكامل: يحدث التخلف إذا ما زادت سرعة التغير فى الثقافة المادية عن مثيله فى

الثقافة اللامادية وأحياناً العكس، أما التكامل فيحدث نتيجة لعمليات التفاعل والتوافق بين المؤسسة والمجتمع.

ومن أهم المعوقات التى تحول دون استقبال المؤسسة الثقافية العامة لعوامل التغير الإيجابى ما يلى ·

١- تدنى المستوى الثقافى العام فى المجتمع الواسع .

٢- الانعزال الثقافى المعزز بالأيديولوجيا والفهم المغلوط للدين .

٣- قلّة الاحتكاك مع المؤسسات الثقافية الأخرى، عامة أو خاصة، محلية أو دولية، وتشوش قنوات الاتصال معها .

٤- ضمور البيئة التكنولوجية وافتقاد روح المبادأة والابتكار.

٥- طبيعة العادة والخوف من الجديد، وتفسر العادة بأنها مقاومة التغير .

٦- الاهتمامات الذاتية الراسخة، سواء على مستوى المؤسسة الثقافية العامة ككل أو على مستوى وحداتها التنظيمية أو على مستوى الأفراد .

٧- سلبية الإدارة والعجز فى الكفاءات وتفشى الصراعات الداخلية.

٨- تعاظم نفوذ مقاومى التغير داخل المؤسسة.

(المؤسسات الثقافية العامة فى مصر)

أولاً : نظرة عامة :

ترتبط المؤسسات الثقافية فى مصر، عامة وخاصة، بالمؤسسة السياسية المهيمنة على مقاليد السلطة، وتاريخ مصر الحديث مزدحم بالشواهد التى تثبت هذه العلاقة الارتباطية وتؤكدها. ومن الممكن تلمس التغيرات التى تعترى الحياة السياسية المصرية، من حيث القوة أو الضعف، والرغبة فى تدعيم الديموقراطية وتوسيع نطاقها أو النزوع إلى تقييدها وكبحها، من خلال متابعة المؤسسات الثقافية بنوعيها، مع ملاحظة أنه غالباً ما توجد عند التطبيق اختلافات بين الخطاب السياسى والصياغات المرجعية التى يستند إليها هذا الخطاب، كالدستور والقوانين والمواثيق المحلية والدولية، فإذا كان الدستور هو الإطار الأشمل الذى يحدد النشاط المؤسسى فالواقع يثبت أن الخروج على هذا الإطار قد وقع غير مرة [١٠]، بل إن الدستور نفسه يتغير تبعاً لاتجاهات القيادة السياسية، فقد شهدت مصر فى الفترة الممتدة من يوليو ١٩٥٢ إلى وفاة أنور السادات فى أكتوبر ١٩٨١ ثمانية دساتير وإعلانات أو تعديلات دستورية [١١]، وتعالت الأصوات لأكثر من عقد مضى - وما تزال - مطالبة

بتغيير دستور ١٩٧١ لمجافاة الممارسات الواقعية لنصوصه .

والمشاهد أن المؤسسات الثقافية المصرية بعمومها لا تعبر فقط عن الترتيبات التى تتخذها المؤسسة السياسية المهيمنة للحفاظ على النظام الذى تحتل قمته، وإنما تعكس أيضاً التحولات التى قد تكون وليدة التحولات السياسية الفجائية وغير الفجائية، والرغبة فى الوصول إلى وضعية جديدة لنظام الحكم. وهذا ما تبرهن عليه التحولات العريضة التى شهدتها الساحتين السياسية والثقافية. فمنذ ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى الآن اعترت البنيان المؤسسى الثقافى الكثير من التحولات. وفى المراحل الحاسمة من تاريخ الثورة اتسم موقفها بالتطرف حيال المؤسسات الثقافية ومواصفات الخدمات التى تقدمها. ففى العهد الناصرى لاسيما فى الثلثين الأولين من ستينيات القرن الماضى تزايدت أهمية المؤسسات الثقافية بما قدمته الدولة لها من دعم ورعاية. لكن مع العهد الساداتى ظهر الاتجاه المعادى لها وارتفعت أصوات تنادى «الثقافة للمثقفين» لتبرير خفض الاعتمادات المالية المخصصة لدعم النشاط الثقافى تمهيداً لإلغائها بالتدريج ليتولى المثقفون الإنفاق على هذا النشاط، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تدعيم المثقف الطيع، فكانت مذبحة

المجلات الثقافية، وكان إلغاء وزارة الثقافة نفسها في عام ١٩٨٠ وتحويل اختصاصاتها إلى وزارة دولة لرئاسة الجمهورية [١٢]، حتى الجمعيات الأهلية الثقافية لم تسلم هي أيضاً من بطشة الإغلاق. وطبيعي والأمر كذلك أن تتضاءل أهمية المؤسسات الثقافية وتتصف بالهامشية والمحدودية، وانخفاض تأثيرها، وارتفاع درجة عدم استقرارها ولعل ما أعطى نشرات ومطبوعات الماستر - على فقرها- قدراً من المشروعية، وما رفع من حدة الأصوات المطالبة بتأسيس الجمعيات الثقافية الأهلية، وتعديل القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ الخاص بالجمعيات والمؤسسات الأهلية، وإنشاء اتحاد وطني ديموقراطي مستقل للأدباء والكتاب هو مواقف المؤسسة السياسية المهيمنة تجاه العمل المؤسسي الثقافي في ذلك الوقت .

وفي كل الأحوال، وفي مختلف العهود لم يحدث أن خففت المؤسسة السياسية من قبضتها على المؤسسات الثقافية، فما من مؤسسة ثقافية عامة أو خاصة إلا تتبع وزيراً يختص بمراقبة مدى ارتباطها بالمؤسسة السياسية الحاكمة ويستخدم ما يمكن تسميته بتقنيات التأطير المؤسسي التي تستهدف ليس فقط احتواء وتقييد العمل الثقافي، وإنما أيضاً إلى تعزيز سلطة

ونفوذ النخبة الحاكمة والمؤسسة السياسية التى تنتمى إليها .

وواقع الأمر أنه لاغنى للمجتمع المصرى عن المؤسسات الثقافية بنوعيها العام والخاص لأسباب منها: ترسيخ السلوك الديموقراطى، وتدعيم النظام المدنى، وإتاحة الفرصة لتلطيف حدة الصراع والاختلاف داخل البنية المجتمعية، والتوفيق - وإن بطرق غير مباشرة - بين المصالح المتضاربة والرغبات المتعارضة. كما أن وجودها يؤهلها للقيام بدور الوسيط الإيجابى بين النخبة الحاكمة وجماهير الشعب فيحول - على سبيل المثال - بين النخبة ونبرات التعالى، ويلطف فى نفس الآن من السلوك الجماهيرى. وقد تتيح هذه المؤسسات فى حالة التطبيق الجيد نوعاً من التضامن Solidarity الآلى أو العضوى حسب الأحوال، بما يوفر قدراً معقولاً من الالتحام والتعاون الاجتماعيين، فتقل القلاقل وتنخفض مؤشرات العنف وعدم الاستقرار .

والمجتمع المصرى يحتاج فى تجربته الحالية إلى دعم المؤسسات الثقافية وتعظيم إمكاناتها، مع إدراك أن مجرد وجودها لا يعنى بالضرورة تدعيم الديموقراطية، وإنما لابد من توفر سمات معينة كى تتوطد علاقاتها الإيجابية بالمسلك الديموقراطى. ولعل من أهم هذه السمات ما يلى :

١- الاستقلال بمعنى أن تكون سياسة كل مؤسسة نابعة من داخلها.

٢- التعبير عن الآراء والاتجاهات المختلفة التى يمور بها المجتمع المصرى.

٣- الاستقرار (النسبى) للثوابت العامة التى تحكم أداء المؤسسة من حيث المبادئ والقواعد والإجراءات والخطط الاستراتيچية وغيرها.

٤- القدرة على التكيف مع التغيرات البيئية محلياً ودولياً.

٥- تطبيق مبدأ المشاركة فى كل ما يتعلق بالأمور الثقافية مع الجمهور العام.

٦- امتلاك درجة عالية من الاتساق والتماسك الداخليين.

لعل سمتا الاستقلال والتعبير الحر هما الأصعب تحققاً، لاسيما مع المؤسسات الثقافية العامة، فكونها مملوكة للحكومة يعوق قيامها بالدفاع عن استقلالها ولا يمكنها من الزعم بأنه لا توجد خطوط حمراء تحول دون تبنيها للأفكار الحرة. وواقع الأمر أنه من الصعب إحداث التوازن بين الاستقلال والإشراف الحكومى سواء فى مصر أو فى غيرها من الدول النامية. وحسبما ذهب هانسون فإن «شدة التمسك بالإجراءات

البيروقراطية ليست السببُ الوحيد فى أن حكومات البلاد المتخلفة سرعان ما تسحب باليد الثانية الاستقلال الذى منحته للمؤسسات العامة باليد الأولى، لأن الخطر القائم من احتمالات هروب المؤسسات من المسئولية ليس خطراً وهمياً على الاطلاق»[١٣]

وبالإضافة إلى البيروقراطية التى هى ديدن المؤسسات المصرية طراً، وإلى المواءمات التى تفرضها الضرورات السياسية فتبدد الاستقلالية المزعومة فإنه يمكن بشكل عام إرجاع ضعف المؤسسات الثقافية العامة فى النموذج المصرى إلى أسباب رئيسية منها :

١- المركزية المحكمة.

٢- النشأة المصطنعة لعدد غير قليل منها.

٣- عدم وجود تقاليد راسخة وقيم متأصلة فى عدد من هذه المؤسسات.

٤- انخفاض الثقل النسبى لما هو ثقافى مقارنة بما هو عداه داخل المجتمع المصرى.

٥- ضبابية الاستراتيجيات الثقافية .

٦- افتقاد الرؤية الواضحة لدى فريق كبير من العاملين فى هذه

المؤسسات لاسيما فى المستويات الدنيا .

٧- نقص التمويل .

٨- ضعف الكفاءات الإدارية .

ما جاء فى مقدمة الفقرة السابقة وفى بنودها جميعاً يمثل - من وجهة نظر الباحث - الثوابت التى لا تتغير إلا بقدر يسير فى هذه المؤسسة الثقافية العامة أو تلك، فى هذا الوقت أو ذاك، فجميع هذه المؤسسات نشأت ومارست عملها مركزياً، وإذا كانت هناك مؤسسات ثقافية عامة قد نشأت نشأة طبيعية، وهى نشأة استوجبتها ضرورات ثقافية واجتماعية، وهذا حقيقى بالفعل، فإنه توجد مؤسسات ثقافية عامة أخرى نشأت بطريقة مصطنعة وما يقال على الاصطناع يقال على سائر البنود الأخرى .

نفس الأمر بالنسبة للتغير، فالمؤسسات الثقافية العامة فى مصر محاطة شأنها شأن سائر المؤسسات بعوامل تحث على التغير وتدعو له. فالمجتمع المصرى يلتهم التقدم التكنولوچى التهاماً، وثمة فرص متاحة للاتصال بالمؤسسات الأخرى مصرياً وعربياً وعالمياً بما وفرته التكنولوچيا من تقنيات. والبيئات المحيطة بها بيئات سريعة التحول. والتفجرات السياسية

والثقافية والإدارية تحيط بها من كل مكان، فضلاً عن أن السياق الثقافى العام يميل إلى التحديث ويسعى إليه على الرغم من تعاظم الدور الذى يلعبه الأصوليون فى الساحة الثقافية الآن.

قد تأخذ المؤسسة الثقافية العامة بطرف من هنا وآخر من هناك مستجيبة، ببطء أو بسرعة، لعوامل التغير. لكن المشاهد بشكل عام أن معدلات تغير المؤسسات الثقافية العامة فى مصر أقل من معدلات التغير فى الأوساط المحيطة بها، وأضعف من المؤسسات الشبيهة فى الدول الأكثر تقدماً. وبدون الخوض فى التغيرات الانقلابية أو التغيرات ذات الصفة الارتدادية لكبر حجمها واحتياجها إلى بحث مستقل، فإن التغير الناتج عن التراكم غالباً ما يصيبه التشتت بفعل تغيير قيادات المؤسسات الثقافية العامة غير المدركة لما للتراكم من أهمية، لاعتقادها الخاطئ بأن التغييرات المؤسسية هى تغييرات مملاة كلها، وأنها مرتبطة بكاريزما القادة وليس بالقوانين التى تحكم التغير الاجتماعى والثقافى . نفس الأمر فيما يتعلق بالذيوع والانتشار فالذيوع لدى بعض قيادات هذه المؤسسات لا يعنى إلا ذيوع مآثرها هى، ومايقال عن الذيوع والانتشار يقال عن التكيف والتوافق، فلا يكونان إلا مع المؤسسة السياسية الحاكمة

والتبدلات التى تطرأ عليها. أما الصراع والتوتر فهما قائمان فى علاقات هذه القيادات مع بعضها البعض من أجل الحفاظ على المقعد القيادى أو الوثوب على المقعد الأعلى . والنتيجة بالطبع هى حدوث فجوة ثقافية وتخلف نتيجة تفاوت بين سرعتى التغير العام والاستجابة له، وكذا فقدان التكامل - أو ضعفه - بين هذه المؤسسات بعضها البعض، وبينها وبين المؤسسات الأخرى داخل المجتمع .

ثانياً : نظرة عن قرب :

عددها ليس بالقليل المؤسسات الثقافية العامة فى مصر. وتوزعها على الوزارات المختلفة يرجع إلى أن الثقافة عنصر متداخل مع مختلف مناحى الحياة. وعلى الرغم من أن الشئون المباشرة للثقافة بمعناها العريض قد خصصت لها وزارة تهتم بها وتشرف على المؤسسات الثقافية التى تقدمها وهى وزارة الثقافة، فإنه لم يحدث منذ نشأة هذه الوزارة أن كانت الثقافة أو المؤسسات التى تقدمها حكراً عليها وحدها، فهناك مؤسسات ثقافية عامة تخضع لإشراف وزارات أخرى مثل الإعلام (هيئة الاستعلامات واتحاد الإذاعة والتليفزيون)، التعليم العالى

(الجامعات والمعاهد)، التربية والتعليم (المدارس)، البحث العلمى (مراكز ومعاهد البحوث)، الشباب والرياضة (المنتديات الثقافية)، ويمتد الأمر بالنسبة للمؤسسات الثقافية الخاصة إلى وزارات مثل . الشئون الاجتماعية (الجمعيات الثقافية الأهلية)، الأوقاف (المساجد)، وزارة القوى العاملة والهجرة (مؤسسة الثقافة العمالية). وبتعقب السلسلة يتبين أنه ما من ثقافة متخصصة إلا تخضع المؤسسة التى تقدمها لإشراف وزارة ما.

ومراعاة لقيود الوقت والمساحة يعرض الباحث فى إلمامة سريعة لعدد من المؤسسات الثقافية العامة التى تخضع لإشراف وزارة الثقافة توطئة للتناول الأكثر تفصيلاً لعوامل وظواهر الثبات والتغير فى منهج عمل الهيئة العامة لقصور الثقافة .

١- المجلس الأعلى للثقافة :

أنشئ عام ١٩٨٠ فى شكل هيئة عامة، وأنيطت به مجموعة من المهام، لعل أخطرها طراً التخطيط للثقافة (فى حدود السياسة العامة للدولة) والتنسيق مع الأجهزة الثقافية[١٤]، وجاء قرار الإنشاء لأن القيادة السياسية فى ذلك الوقت رأت أن يحل محل وزارة الثقافة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب

والعلوم الاجتماعية، والهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، مثلما رأت أنه من الضرورى نقل تبعية مجمع اللغة العربية إلى وزارة التعليم .

يعاون المجلس فى عمله اثنان وعشرون لجنة ثقافية متخصصة فى مجالات الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. وللمجلس هيكل تنظيمى ضخم، فى قمته تسع إدارات مركزية وقطاعين، وللمجلس أمين عام ورئيس هو وزير الثقافة (بعد عودة الوزارة لمباشرة اختصاصاتها) ويشرف المجلس على صندوق التنمية الثقافية، الأكاديمية المصرية بروما، مكتبة القاهرة الكبرى، البيت الفنى للمسرح، البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، المركز القومى للفنون التشكيلية، المركز القومى للسينما، المركز القومى للمسرح، مركز الهناجر للفنون، ومركزى الإبداع ببيت الهراوى ومنزل زينب خاتون، وذلك بالإضافة إلى أنشطة أخرى كثيرة .

وبدون الدخول فى التفصيلات يذكر الباحث بعض الملحوظات على أداء المجلس.

أ- درجة الارتباط قوية بين المجلس وشخصية من يتولى أمانته العامة. يثبت هذا ويؤكده مقارنة نشاطه فى عهد أمينه

الحالى بالركود الذى كان عليه قبل ذلك .

ب- اللجان المتخصصة غير منتظمة فى عقد اجتماعاتها، ومستويات الأداء متفاوته بين لجنة وأخرى. ومن وقت إلى آخر داخل اللجنة الواحدة.

جـ- معايير التفرغ ومنح جوائز الدولة أصبحت مثاراً للجدل الموسمى.

د- غالباً ما يتعثر أداء المراكز القومية والبيوت الفنية بسبب نقص التمويل وضعف التنظيم .

هـ- نفس الأمر بالنسبة لإصدارات الكتب المؤلفة والمحققة والمترجمة يهددها نقص التمويل فضلاً عن أن المشروع القومى للترجمة سوف يواجه بمتغير قاس عند دخول اتفاقية الجات حيز التنفيذ .

٢- الهيئة المصرية العامة للكتاب :

ظلت منذ نشأتها عام ١٩٧١ وحتى عام ١٩٩٣ مسرحاً لصراع غير هين، فقد دمج قرار إنشاء الهيئة بين كل من دار الكتب والوثائق القومية ودار التأليف والنشر بدلاً من الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (لم يكن قد مضى على إنشائها

سوى عامين فقط)، ولأكثر من اثنتين وعشرين سنة ظلت دار الكتب ترفع راية المطالبة بالاستقلال إلى أن تحقق مطلبها عام ١٩٩٣. ويلفت الانتباه أن فصل دار الكتب والوثائق القومية لم يصاحبه إرجاع الاسم القديم للهيئة (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) فقد ظلت محتفظة بالاسم الجديد الذى تسبب فيه قرار الدمج. وما يزال هذا الاحتفاظ يثير نقاشاً لأنه يضفى على الهيئة حقوقاً ويفرض التزامات غير حقيقية، وتقوم الهيئة حالياً بإصدار الموسوعات والقواميس والكتب وتنظيم المعارض المحلية والدولية والاشتراك فيها. ومأثرة الهيئة تنظيمها لمعرض القاهرة الدولى للكتاب بالإضافة إلى معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال[١٥].

ومن الملحوظات على أداء الهيئة ما يلى:

أ- تمتع سياسة الهيئة بأعلى معدل ثبات نسبى نظراً لاستمرار رئيسها منذ صدور القرار الوزارى بتسميته عند إنشاء الهيئة وحتى الآن، وهذه فى حد ذاتها مزية لأنها حفظت التراكم وحالت دون تقلب السياسات المفاجئ.

ب- التسويق غير المتقن لمنتوجاتها، باستثناء معرض القاهرة الدولى للكتاب ومهرجان القراءة للجميع.

جـ- توقف عدد من المجلات والسلاسل التى تصدرها الهيئة وتعثر القائم منها .

د- عدم وضوح معايير النشر وبطء الحركة فى طوابير الانتظار.

هـ- شحوب حلقات البحث المتصلة بأنشطة الهيئة .

و- ندرة الاتفاقات والمعاهدات الدولية التى تبرمها الهيئة .

٣- دار الكتب والوثائق القومية:

دار الكتب المصرية هى أول مكتبة وطنية على الطراز الأوربى تنشأ فى الشرق الأوسط. تكونت مجموعتها النادرة عام ١٨٧٠م. ومنذ ذلك الحين دخلت فى العديد من الأطوار، فيرتفع نجمها أحياناً، وينزوى أخرى، إلى أن نالت استقلالها الأخير عام ١٩٩٣م. وتضم الدار عدد غير مبالغ فيه من الإدارات والأقسام مثل : المخطوطات، البردى، الميكروفيلم، التزويد، الاشتراكات، الموسيقى، التجليد، الترميم، وإدارة الفهارس والببليوجرافيا. وتبذل فى الدار حالياً محاولات لتطويرها بعد طول إهمال وتدن فى مستويات الأداء ونقص فى التجهيزات[١٦].

ومن الملحوظات على أداء الدار ما يلى :

أ- غياب التحديد الدقيق بين نشاط دار الكتب ونشاط الوثائق

القومية .

ب- النقص الهائل فى الكتب والمراجع الأجنبية الحديثة .

ج- بدائية طرق التجليد والترميم والحفظ .

د- ضعف نظم الأمن .

هـ- قدم الفهارس .

و- نقص العمالة الخبيرة .

ز- عدم واقعية قاعدة البيانات بالدار .

ى- عدم توفر مستلزمات تشغيل الدار .

والنتيجة هى عدم قيام الدار بالمهام المنوط بها أداؤها بكفاءة، وعدم حصول الرواد على الخدمة التى يطلبونها، أو حصولهم عليها بجودة منخفضة .

٤- أكاديمية الفنون :

من ناحية السياسات الإدارية تحتفظ الأكاديمية بدرجة ثبات عالية شأنها شأن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وبسبب استمرار شاغل منصب الرئاسة لفترة زمنية طويلة نسبياً ندرت فيها التغيرات الصادمة فأدت ظاهرة التراكم إلى تطوير الأكاديمية وتحديثها. وتضم الأكاديمية سبعة معاهد عليا، يبدأ

التعليم ببعضها من المرحلة الابتدائية وينتهى بمنح درجات الماچستير والدكتوراة، ومنها العريق ومنها الحديث. وهذه المعاهد هى : المعهد العالى للموسيقى العربية (١٩٢٩م.)، المعهد العالى للفنون المسرحية (١٩٤٤م.)، المعهد العالى للباليه (١٩٥٨م.)، المعهد العالى للموسيقى والكونسرفتوار (١٩٥٩م.)، المعهد العالى للسينما (١٩٥٩م.)، المعهد العالى للنقد الفنى (١٩٧٠م.)، والمعهد العالى للفنون الشعبية (١٩٨١م.)

ومن الملحوظات على أداء الأكاديمية عدم انفتاحها على البيئة الخارجية بالشكل الملائم، وعدم إبراز مشروعات التخرج من خلال وسائل الإعلام، وانقطاع الصلة بين معاهد الأكاديمية وأغلب خريجها .

٥- المجلس الأعلى للآثار :

يضم المجلس ثلاثة قطاعات عريضة هى : الآثار المصرية، الآثار الإسلامية والقبطية، والمتاحف. والمجلس هو المسئول عن الحفاظ على الآثار، والترميم والصيانة، ونشر الوعى المتحفى والأثرى، ومساعدة الباحثين فى مجال الآثار، والنهوض بمشروعات الآثار والمتاحف والثقافة الأثرية، والوقائع تشير إلى

أنه ما من ميدان من ميادين عمل المجلس إلا كان موضعاً للنقاش والجدل الذى يصل فى أغلب الأحوال إلى درجة الاتهام سواء في الصحف أو فى الدوائر النيابية، فالآثار تسرق وتهرب إلى الخارج أو تدمرها المياه الجوفية وأيدى الإهمال، والمتاحف تحت الإنشاء لم يتم الانتهاء منها بعد، والآثار التى تطوف العالم تثير بالرغم من الاحتياطات التأمينية الكثير من القلق، وعمليات الترميم تتسم بالبطء عند التخطيط والاعتماد والتنفيذ، ومشروعات التطوير تثير هياج الرأى العام لأسباب متباينة .

٦- المركز الثقافى القومى (دار الأوبرا المصرية) :

بعد أكثر من ثلاثة عشر عاماً من حريق الأوبرا القديمة (٢٨ أكتوبر ١٩٧١م.) تم وضع حجر أساس الصرح الأوبرالى الجديد (٣١ مارس ١٩٨٥) وتم البناء وافتتح رسمياً تحت اسم المركز الثقافى التعليمى (دار الأوبرا المصرية) فى ١٠ أكتوبر ١٩٨٨، وتم إصدار قرار تكوين المركز بمسماه الجديد عام ١٩٨٩ باعتباره هيئة عامة تضم دار الأوبرا المصرية والبيت الفنى للموسيقى «الفرق الأوبرالية والتراثية»[١٧]، وعلى العكس من الهيئة المصرية العامة للكتاب وأكاديمية الفنون يعتبر المركز

الثقافى القومى الأعلى فى معدل تغير القيادات الأمر الذى جعله أقل استقراراً بالقياس إلى غيره من المؤسسات الثقافية العامة، ووصل الأمر إلى وقوع أحداث مؤسفة داخل المركز هزت من جلاله وهيبته مثل . استخدام خشبة المسرح للدعاية للمنتجات التجارية، وتفجر فضيحة اختلاس لإيرادات احتفالات الألفية الثالثة التى شارك فيها المركز، تدهور الأدوات والمعدات التى تستخدمها الفرق، ورثاثة ثياب أعضائها، وعدم الاهتمام بصيانة المبنى إلى آخر هذه الأحداث المؤسفة .

ومن الملحوظات على أداء المركز، إضافة إلى ما سبق :

أ- وجوب مراجعة لائحة المركز الحالية .

ب- نقص الخبرات التسويقية (أوبرا عايدة حققت خسائر هائلة باعتراف المسئولين).

جـ- العجز المالى (ثمانية ملايين من الجنيهات) .

د- زيادة أعداد الأجانب فى فرق المركز وارتفاع أجورهم بالقياس إلى المصريين.

هـ- عدم انتظام البرامج التى تتوجه بمقتضاها فرق المركز إلى المحافظات.

و- ارتفاع أسعار العروض بالنسبة للشرائح الوسطى والدنيا

من الطبقة المتوسطة .

(عن الهيئة العامة لقصور الثقافة)

أولاً : نبذة تاريخية :

طريق طويل ملئ بالمنعطفات ذلك الذى قطعته الثقافة الجماهيرية، لكنه مع هذا اتصف بالاتصالية وعدم التقطع، منذ النشأة الأولى حتى الآن. ونبذة تاريخية مختصرة قد تكون مفيدة لإيضاح ملامح هذه المنعطفات[١٨]

١- فى عام ١٩٤٥ أنشئت الجامعة الشعبية بمدينة القاهرة على أن تتبع وزارة المعارف العمومية، ومن أهدافها نشر الثقافة بين طبقات الشعب.

٢- فى عام ١٩٤٨ صدر مرسوم ملكى بتأييد إنشائها وتعديل التسمية إلى «مؤسسة الثقافة الشعبية» على أن تعمل من أجل نشر رسالتها فى بقية أرجاء المملكة .

٣- فى عام ١٩٥٨ نقلت مؤسسة الثقافة الشعبية إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى لتصبح التسمية «جامعة الثقافة الحرة، وأصبحت مهمتها نشر الوعى القومى فى العاصمة والمحافظات وتقديم رسالة الثقافة بالمعنى الواسع .

٤- فى عام ١٩٦٣ تم ضم جامعة الثقافة الحرة إلى مصلحة الاستعلامات وقد أثر ذلك على رسالتها تأثيراً سيئاً .

٥- فى عام ١٩٦٦ صدر القرار الجمهورى رقم ٤٤٩ بتنظيم وزارة الثقافة، وانفصلت جامعة الثقافة الحرة عن مصلحة الاستعلامات وتحولت إلى وزارة الثقافة .

٦- فى نفس العام صدر قرار نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة رقم ٣٠ بتحويل جامعة الثقافة ومراكزها إلى الثقافة الجماهيرية بهدف نقل رسالة وزارة الثقافة إلى الأقاليم .

٧- فى عام ١٩٦٩ أنشئت وكالة وزارة للثقافة الجماهيرية بغرض توسيع الاختصاصات وأعيد تنظيم الجهاز لتخطى المعوقات التى ظهرت أثناء الممارسة .

٨- تعرض الجهاز لفترات من المد والجزر منذ منتصف السبعينيات وتحول اسم الثقافة الجماهيرية إلى المراكز الثقافية، ولم يستمر ذلك الوضع طويلاً فقد عادت التسمية والاختصاصات فى نهاية السبعينيات، ورؤى إنشاء مجالس محلية للثقافة.

٩- فى عام ١٩٨٠ صدر القرار رقم ١٥٠ بإلغاء وزارة الثقافة ونقل وظائف واعتمادات الثقافة الجماهيرية إلى المجلس

الأعلى للثقافة، ونص القرار على إنشاء مجلس محلى بكل محافظة، وظهرت مديريات الثقافة لتتولى مباشرة الاختصاصات المنصوص عليها فى قانون الحكم المحلى .

١٠- فى عام ١٩٨٣ صدر قرار لجنة الثقافة والإعلام والسياحة بمجلس الشعب بوقف تحويل جهاز الثقافة الجماهيرية إلى المحليات منعاً للتفتيت والاختناقات.

١١- في عام ١٩٨٩ صدر القرار رقم ٦٢ بإنشاء الهيئة العامة لقصور الثقافة .

ثانياً : إضاءة لبعض المنعطفات :

بعض هذه المنعطفات اتسم بالحدة وترك آثاراً سلبية أو إيجابية عميقة على الأداء، من المنعطفات ذات التأثير السلبى ضم جامعة الثقافة إلى مصلحة الاستعلامات عام ١٩٦٣، فى عهد تولى «عبد القادر حاتم» مسئولية وزارة الثقافة والإعلام لفترة امتدت حتى عام ١٩٦٦، إذ قلت الاعتمادات المالية وانحسرت موجة إنشاء القصور وأصيب النشاط بالتراخى، ومنها أيضاً المنعطف السبعينى من القرن الغائب حيث صاحب الانفتاح الاقتصادي محاولات لتسطيح الوعي بتعميم عروض

الترفيه لا التثقيف وتكثيف للتدخلات الشرطية. صحيح أن هذه الفترة قد شهدت إنشاء مسرح السامر بالعجوزة ومركز ثقافة الطفل بالقاهرة، وتكوين فرق الموسيقى العربية بالمحافظات، لكنها شهدت أيضاً شحاً فى الإنفاق على الثقافة الجادة وعلى نوادى الأدب، ومجلة الثقافة الجديدة وكانت فصلية فى البداية مالبثت أن توقفت بسبب نقص التمويل. ولم ينقض عام ١٩٧٤ إلا كان المطالبين بإنشاء اتحاد وطنى ديموقراطى مستقل للكتاب والأدباء من أعضاء نادى أدب قصر ثقافة بورسعيد، ومجموعة من الشعراء وكتاب الدراما وفنانى المسرح والطلبة، داخل السجن فيما عرف بقضية قصر ثقافة بورسعيد، ومن المنعطفات السالبة أيضاً ذلك الذى مرت به الثقافة الجماهيرية فى السنة الأولى من العقد الثمانينى حينما آل جهاز الثقافة الجماهيرية إلى المجلس الأعلى للثقافة، ونقل اختصاصات قصور الثقافة إلى المحليات عن طريق مديريات الثقافة فطغت المحليات على النشاط الثقافى وتدخلت فى أمورها فتدهور الأداء .

يقابل هذه المنعطفات سالبة الأثر ثلاثة منعطفات لها طبيعة إيجابية، أولها كان عام ١٩٦٦ عندما أصدر د. ثروت عكاشة قراره بتغيير اسم جامعة الثقافة والمراكز التابعة لها إلى جهاز

الثقافة الجماهيرية، ولا تتوقف الإيجابية بالطبع عند حدود التسمية الجديدة، ولكن بالتوجه وأساليب الآداء، فقد بدأت بهذا القرار مرحلة جديدة تميزت بالجدية وسادة مفاهيم وتصورات جديدة للعمل الثقافى، وحمل الجهاز مهمة التثقيف الجماهيرى بمضمون اجتماعى(١٩). وثانيها يكاد ألا يبين فى زحمة تقلبات العقد السبعينى لكنه دعم اتجاه الجهاز - على ما به من ضعف - للدفاع عن الثقافة الجادة وذلك من خلال سلسلة المؤتمرات التى استهدفت تقييم الأداء ومتابعة الأنشطة فى الفترة من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٤. أما المنعطف الإيجابى الثالث فهو ذلك المنعطف الذى تحول فيه الجهاز إلى هيئة عامة لها شخصيتها الاعتبارية (عام ١٩٨٩). نعم الاستقلالية التى وفرتها الشخصية الاعتبارية احتوتها كالعادة المؤسسة السياسية الحاكمة، لكن الممارسات داخل الهيئة ووفق آلياتها أصبحت أكثر حرية. ويلاحظ أن جميع المنعطفات السابقة - سلبية أو إيجابية - حدثت بقرار فوقى لعبت فيه السيادة السياسية الدور الأساسى، أما قرار تحويل الجهاز إلى هيئة فقد بدأ من أسفل الهرم، من المثقفين والأدباء.. رواد قصور وبيوت الثقافة، وضمنوا توصيات أول مؤتمر لأدباء مصر فى الأقاليم (المنيا - ١٩٨٤) توصية

هامة بهذا الخصوص. صحيح أن التسمية الجديدة لم تحظ بقبول فى بادئ الأمر، إلا أن الممارسات نسبية الاستقلال مالبثت أن أزاحت عدم القبول ليحل محله القبول النسبى والممارسة لآليات الوحدة والاختلاف .

ثالثا : صفات إيجابية وأخرى سلبية :

لعل استقراراً فى القيادة لم يتحقق مثلما تحقق مع الشكل القانونى الجديد، فمنذ عام ١٩٨٩ لم تتغير رئاسة الهيئة إلا ثلاث مرات حتى الآن (١٢ عاماً) فى حين أن الفترة من عام ١٩٧٥ حتى ١٩٨٢ (٧ أعوام) تولى قيادة الثقافة الجماهيرية سبعة أشخاص بمتوسط عام واحد لكل قيادة[٢٠].

ومن الصفات الإيجابية التى لم تتخل عنها الهيئة فى مجمل مسيرتها .

١- تمتعها بالاستقلال النسبى، على الرغم من تأطيره، أتاح قدراً ملحوظاً من حرية الحركة والتعبير، تدل على هذا نوعية ومضامين العروض المسرحية وتوصيات موتمر أدباء مصر فى الأقاليم ومؤتمرات الأقاليم الثقافية والمحافظات .

٢- إنعاشها الحياة الثقافية فى الأماكن التى حرمت منها طويلاً.

٣- رفعها الدائم لراية الاستنارة، ومحاربتها لدعاوى التخلف والأسباب المؤدية إلى ضياع الشباب .

٤- مزجها بين ثقافة الصفوة وثقافة الجماهير الشعبية.

٥- حشدها للطاقات الذهنية والجمالية لدى المصريين وإذكاء روح البحث والإبداع والابتكار لدى الموهوبين .

٦- تطبيقها لمبدأ المشاركة - بغض النظر عما حققه هذا التطبيق من نجاح فى هذا الموقع أو المجال أو ذاك - بتعويد المثقفين والفنانين والأدباء على إدارة شئونهم بأنفسهم .

وتظل المرجعية البيروقراطية متصدرة أهم العيوب التى تدمر أى اتجاه نحو ممارسة الأساليب الديموقراطية فى إدارة النشاط الثقافى. وبسبب هذه البيروقراطية - وليست كل البيروقراطية شر - خفتت آثار مشاركة المثقفين فى إدارة شئونهم وضعف تأثير عمليات الاقتراع فى التشكيلات الديموقراطية التى يتم تكوينها داخل الهيئة أو بمعرفتها، كهيئات المكاتب الفنية للفرق الجماعية (مسرح، فنون شعبية، موسيقى عربية، فنون تلقائية.. إلخ) أو لنوادى الأدب، أو فى المستويات التنظيمية لمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم وأمانته العامة. وتكاد الهيئة العامة لقصور الثقافة أن تنفرد بهذه التشكيلات

الديموقراطية، لكنها بكل أسف لم تنج من أفاعيل البيروقراطية، وعدم اكتمال نضج عدد المثقفين .

رابعاً: ثوابت إدارية :

اعتماداً على الملحوظات الشخصية المباشرة[٢١]. وما استخلصه من خلال مقابلاته مع عدد غير قليل من المسئولين المحليين والمركزى بين بالهيئة العامة لقصور الثقافة ومع عدد منتشر بطول البلاد وعرضها من المثقفين المتعاملين مع الأقاليم والفروع الثقافية التابعة للهيئة، يمكن للباحث بمستوى مقبول من الثقة أن يؤكد على غياب التخطيط بمعناه العلمى السليم، وعلى أن النشاط الذى تمارسه الإدارة العامة للتخطيط ومتابعة الخطة يكاد يكون قاصراً فقط، على شئون النشاط الاستثمارى والعمليات الإنشائية. وعلى الرغم من وجود إدارة عامة للتنظيم والإدارة إلا أن نشاطها يقتصر على ترتيب وتوصيف الوظائف والهيكلة التنظيمية، أما التخطيط للأنشطة الثقافية والفنية فيكاد يكون قاصراً على الإدارات المركزية، ويكاد أن ينحصر فى مجموعة من البرامج، ربما تفهم الباحث حجج من قابلتهم من المسئولين ودفوعهم بأن برامج العام بأكمله تعتبر بمثابة خطة

للعـام بأكمله، لكن من زاوية التـبـرير ليس إلا، فـالبـرامج تمثل جزءاً من عملية التخطيط، ولا يغنى الجزء عن الكل. والتـخطيط يحتوى على خطوط ويعتمد على تنبؤات ليست شرطاً لتصـميم البرامج، والتخطيط ليس حولياً أو قصير الأمد فقط فدائرته لا تكتـمل بغـير التـخطيط مـتوسط وطويل الأجل. ومن مـشكلات التـخطيط فى الهـيئة نقص الاعـتمـادات المالية وميل السلطة السياسية وجهات الاعتماد إلى خفض المخصصات المالية التى تطلبها الهيئة لممارسة أنشطتها .

ومع كل تغيير فى شكل المؤسسة العامة التى تخدم الثقافة الجماهيرية، أو فى تبعيتها الإدارية، يطرأ على الهيكل التنظيمى للمؤسسة قليل أو كثير من صور التغير، إلى أن صدر القرار رقم ٢٠٠ لسنة ١٩٩١ باعتماد الهيكل التنظيمى للهيئة العامة لقصور الثقافة وهو هيكل ضـخم ومتراكب، وأعيد اعتماده بالقرار رقم ٣٩٤ لسنة ١٩٩١ وبذلك أمكن للهيـئـة أن تمارس نشاطها من خلال خمسة أقاليم ثقافية وستة وعشرين فرعاً تعمل من خلال إشراف الأقاليم والإدارات المركزية[٢٢] .

١- **إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد** : ويضم فروع الثقافة فى كل من : القاهرة، الجيزة، القليوبية، بنى سويف، والفيوم.

٢- **إقليم شرق الدلتا** : ويضم فروع كل من المنصورة، كفر الشيخ، دمياط، والشرقية .

٣- **إقليم غرب ووسط الدلتا** : ويضم فروع كل من: المنوفية، البحيرة، الغربية، الإسكندرية، ومرسى مطروح .

٤- **إقليم القناة وسيناء** : ويضم فروع كل من: بورسعيد، الاسماعيلية، السويس، شمال وجنوب سيناء .

٥- **إقليم وسط وجنوب الصعيد** : ويضم فروع : المنيا، أسيوط، الوادى الجديد، سوهاج، قنا، أسوان، والبحر الأحمر.

ويحتوى التنظيم الهيراركى للهيئة على اثنتى عشرة إدارة مركزية (منها خمس للأقاليم الثقافية)، وتتفرع عنها الإدارات العامة والإدارات والأقسام التى تغطى الأنشطة رأسياً وأفقياً، وتقوم بإمداد قصور وبيوت الثقافة بالبرامج التى تتفق والسياسة العامة للدولة أو تصدق على البرامج المحلية وتتابع التنفيذ.. ويوضح الشكلان رقما (١)، (٢) الملامح العامة للهيكل التنظيمى بالهيئة. وهى تقسيمات عريضة ومتفرعة. ولعل من أسباب ضخامة وتراكب هذا الهيكل محاولة تضييق نطاق الإشراف عبر المستويات الإدارية المختلفة إلى أدنى حد ممكن، ومن ثم تلافى المشكلات الناتجة عن اتساعه، لاسيما أن الهيئة تغطى عدداً

ليس بالهين من المحافظات والمدن والأحياء والمراكز والمدن الموزعة على أرجاء الوطن بأكمله. ومع هذا فنطاق الإشراف يتسع فى المستويات الدنيا .

وعيوب الإفراط فى المركزية تبدت أكثر من مرة حتى مع وجود الأقاليم الثقافية التى يمكن اعتبارها بداية للجمع بين مزايا المركزية واللامركزية، إلا أن التجربة أثبتت بعضاً من هذه المزايا والكثير من العيوب، وهذا ما فطنت له قيادة الهيئة الحالية فأكدت على أهمية دعم اللامركزية الإدارية مع دعم الاتجاه نحو إشراك المثقفين فى إدارة ما يخصهم من أنشطة، والتطبيق ما يزال فى طور التجربة .

وعلى الرغم من التحسينات التى أدخلت على خطوط التوجيه والاتصال من حيث تقصير قنواتها وإزالة أسباب التشوش الذى تتعرض له، إلا أن خطوطاً منها طالت بعض الشئ لنشوء الأقاليم الثقافية كمستوى تنظيمى لا يمتلك الكثير من الصلاحيات .

وما يقال عن التوجيه والاتصال يقال مثله عن التنسيق فثمة محاولات لتوفيره داخل الهيئة وفى تعاملاتها الخارجية باستخدام أكثر من وسيلة كالاجتماعات واللجان وغيرها، إلا أن

النتائج ليست إيجابية تماماً فما تزال الإدارات المركزية - كلها أو بعضها - تنعزل عما يحيط بها حتى داخل الهيئة، أما عن التنسيق مع الجهات الخارجية التى يتصل نشاطها بنشاط الهيئة فهو تنسيق غائب أو شاحب على أفضل تقدير، والتفاصيل كثيرة تضيق عنها المساحة المحددة لعرض البحث .

ومشكلات التوظيف كثيرة ومتشعبة، وعلى الرغم من أن جميع المشكلات الإدارية تعد من الثوابت التى تعانى منها الهيئة إلا أن مشكلة التوظيف هى المشكلة الأكثر ثباتاً، فأعداد العمالة الزائدة أكبر مما يستوعبه النشاط، ومشكلات التعيين الدائم والمؤقت ما تزال قائمة، والتحفيز الفردى والجماعى يمثل واحدة من أهم عقبات الأداء الإدارى والثقافى معاً[٢٣]. والتدريب على انتظام برامجه لايفى باحتياجات الإدارات المركزية والأقاليم والفروع. والترقى مرتبط بالقواعد التى يضعها الجهاز المركزى للتنظيم والإدارة وتكاد تكون مجمدة فى الوقت الراهن .

أما مشكلات الرقابة وتقويم الأداء فسببها الرئيسى هو كثرة الوحدات التنظيمية المعنية بها، فبخلاف الممارسات الرقابية والتقويم عن طريق الفروع والأقاليم الثقافية هناك أشكال الرقابة والتقويم التى تمارسها الإدارات المركزية، كل إدارة فيما

يخصها. وهناك رقابة الإدارة العامة للشئون القانونية، ومكتب المتابعة، والإدارة العامة للتفتيش المالى والادارى، الأمر الذى من شأنه أن يربك العمل ويثير مشاعر التذمر لدى العاملين ويداخل بين الاختصاصات .

يضاف إلى هذه المشكلات/ الثوابت نوعية أخرى من المشكلات تتصف بمعدلات ثبات عالية هى الأخرى، وإن اختلفت من وقت لآخر، أو من مكان لآخر. من هذه المشكلات.

١- تدخل الإدارة المحلية فى أساليب عمل الفروع الثقافية، لاسيما أن الهيئة لا توفر اعتمادات مالية لإعاشة الضيوف وإقامتهم وتترك هذا الأمر للإدارة المحلية .

٢- تدخل أجهزة الأمن بما يجاوز الأبعاد السياسية، فقد وصل بها الأمر إلى عدم السماح بالعروض الفنية إلا قبل الاستئذان من مكتب شرطة الآداب وتبليغه بأسماء العروض وأسماء أعضاء الفرق لفتح ملفات لهم وإلا تم إيقاف العروض[٢٤].

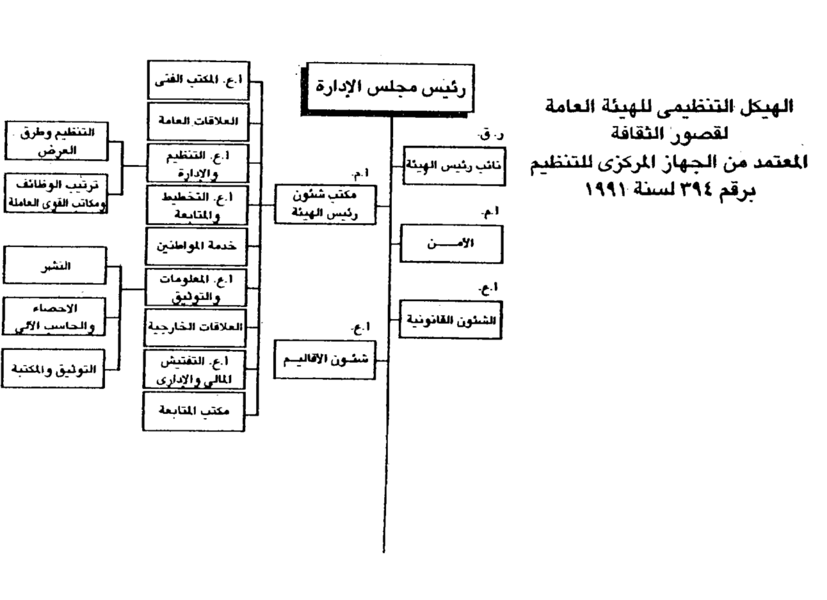
٣- بناء على ذلك تزايد نفوذ شاغلى وظائف الأمن من العاملين بالهيئة إلى درجة صعب على مديرى البيوت والقصور والفروع التعامل معهم.

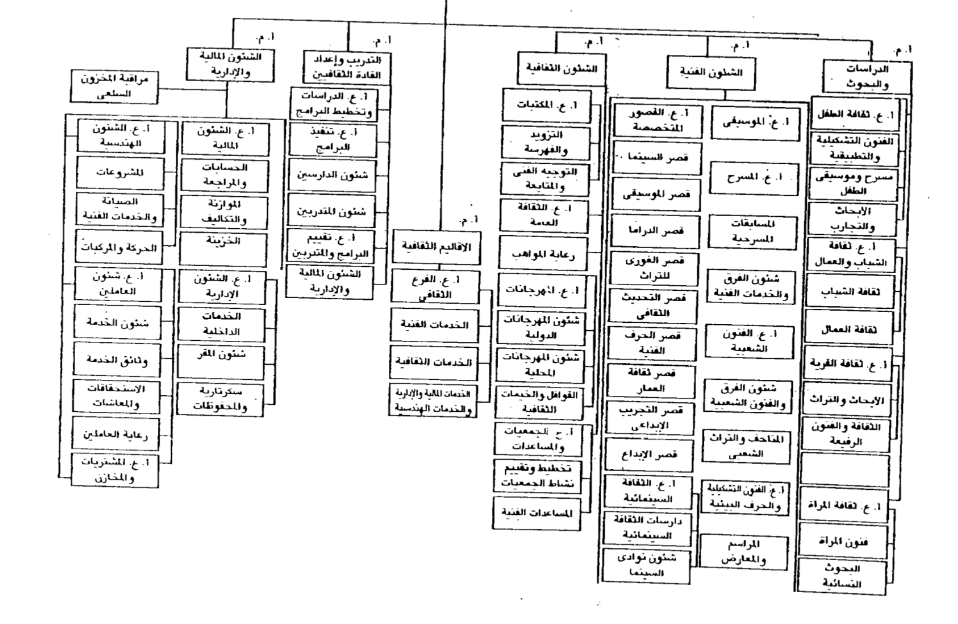
٤- المهاجمة المستمرة من التيارات السلفية، الأمر الذى أربك المستويات الإدارية الدنيا ووجه كثير من البرامج الوجهة التى ترضى المنضوين تحت ألوية هذه التيارات.

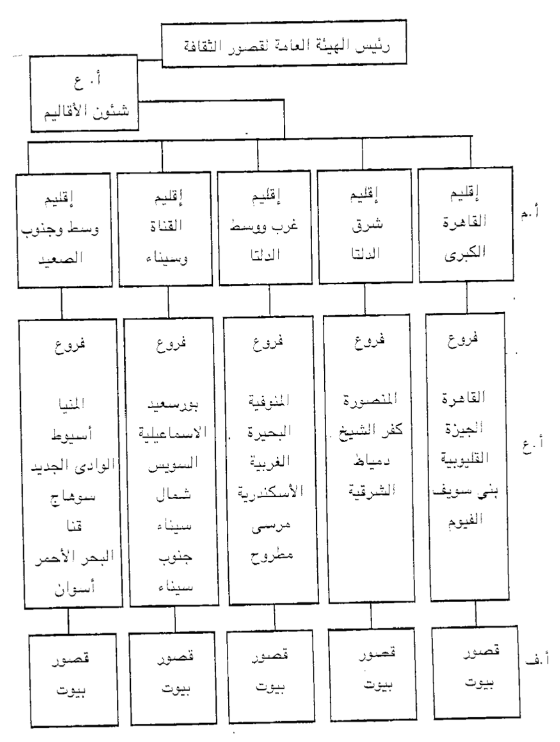
٥- محدودية الإعلام وضعف وسائله، مما أضعف من الإقبال على النشاط الذى تمارسه الهيئة وبالتالى أضعف التأثير .

٦- فقدان التكامل (الاستراتيجى) بين الهيئة وغيرها من المؤسسات الثقافية العامة، وقصر التعامل مع المؤسسات الثقافية الخاصة من خلال إدارة وحيدة هى إدارة الجمعيات والمساعدات .

الهيكل التنظيمى للهيئة العامة
لقصور الثقافة
المعتمد من الجهاز المركزى للتنظيم
برقم ٣٩٤ لسنة ١٩٩١




أ. م.
الدراسات والبحوث
أ. ع. ثقافة الطفل
الفنون التشكيلية والتطبيقية
مسرح وموسيقى الطفل
الأبحاث والتجارب
أ. ع. ثقافة الشباب والعمال
ثقافة الشباب
ثقافة العمال
أ. ع. ثقافة القرية
الأبحاث والتراث
الثقافة والفنون الرفيعة
أ. ع. ثقافة المرأة
فنون المرأة
البحوث النسائية
أ. م.
الشئون الفنية
أ. ع. الموسيقى
أ. ع. المسرح
المسابقات المسرحية
شئون الفرق والخدمات الفنية
أ. ع. الفنون الشعبية
شئون الفرق والفنون الشعبية
المتاحف والتراث الشعبي
أ. ع. الفنون التشكيلية والحرف البيئية
المراسم والمعارض
أ. ع. القصور المتخصصة
قصر السينما
قصر الموسيقى
قصر الدراما
قصر الغوري للتراث
قصر التحديث الثقافي
قصر الحرف الفنية
قصر ثقافة العمال
قصر التجريب الإبداعي
قصر الإبداع
أ. ع. الثقافة السينمائية
دارسات الثقافة السينمائية
شئون نوادي السينما
أ. م.
الشئون الثقافية
أ. ع. المكتبات
التزويد والفهرسة
التوجيه الفني والمتابعة
أ. ع. الثقافة العامة
رعاية المواهب
أ. ع. المهرجانات
شئون المهرجانات الدولية
شئون المهرجانات المحلية
القوافل والخيمات الثقافية
أ. ع. الجمعيات والمساعدات
تخطيط وتقييم نشاط الجمعيات
المساعدات الفنية
أ. م.
الأقاليم الثقافية
أ. ع. الفرع الثقافي
الخدمات الفنية
الخدمات الثقافية
الخدمات المالية والإدارية والخدمات الهندسية
أ. م.
التدريب وإعداد القادة الثقافيين
أ. ع. الدراسات وتخطيط البرامج
أ. ع. تنفيذ البرامج
شئون الدارسين
شئون المتدربين
أ. ع. تقييم البرامج والمتدربين
الشئون المالية والإدارية
أ. م.
الشئون المالية والإدارية
أ. ع. الشئون المالية
الحسابات والمراجعة
الموازنة والتكاليف
الخزينة
أ. ع. الشئون الإدارية
الخدمات الداخلية
شئون المقر
سكرتارية والمحفوظات
مراقبة المخزون السلعي
أ. ع. الشئون الهندسية
المشروعات
الصيانة والخدمات الفنية
الحركة والمركبات
أ. ع. شئون العاملين
شئون الخدمة
وثائق الخدمة
الاستحقاقات والمعاشات
رعاية العاملين
أ. ع. المشتريات والمخازن



شكل رقم (٢) الأقاليم والفروع الثقافية موزعة جغرافياً

المصدر : من إعداد الباحث

خامساً : متغيرات فنية :

على العكس مما شهده ميدان العمل الإدارى من ثوابت تبلورت على هيئة مشكلات، استقبل ميدان العمل الفنى (الثقافى) منذ نشأة الهيئة كما لا بأس به من المتغيرات، واستجابة من الهيئة لعوامل التطور الكتولوجى أدخلت خدمة تعليم الكومبيوتر ونظام الانترنت فى عدد من قصور الثقافة، مثل سيدى جابر وقنا ومركز طفل جاردن سيتى، بالإضافة إلى تنفيذ شبكة المعلومات الالكترونية المتصلة بمركز المعلومات التابع لمجلس الوزراء (الإدارة العامة للتخيط والمتابعة)، وقامت بتسجيل الموسيقى الشعبية والعربية والعالمية مصحوبة بالشرح والتحليل على أشرطة (الإدارة العامة للموسيقى). واهتمت بتحديث مكتبة الأفلام (الإدارة العامة للثقافة السينمائية) ودعمت مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم بحيث أصبح يمثل ظاهرة غير مسبوقة فى المنطقة العربية وربما على مستوى الدول النامية كلها، فتواترت دوراته دونما انقطاع وتشكلت أمانته بالانتخاب وصيغت لائحته التنظيمية مثلما صيغت لائحة نوادى الأدب (إدارة الثقافة العامة)[٢٥]. وللمرة الأولى عرفت الساحة الثقافية مهرجانات للآلات الشعبية الموسيقية كالربابة والسمسمية وعصا

التحطيب، وظهرت متاحف التراث الشعبى (الإدارة العامة للفنون الشعبية). وتم استحداث مشروع أطلس الفلكور المصرى (بالتعاون مع معهد الفنون الشعبية بالهرم). والطفرة الكبرى كانت فى مجال النشر الذى بدأه «د. سمير سرحان» (سلسلة مكتبة الشباب) واقتحمه بقوة «حسين مهران» حيث انتظمت مجلة «الثقافة الجديدة» ولم تتخلف عن الصدور فى موعدها الشهرى منذ أكثر من أحد عشر عاماً، وظهرت سلاسل الكتب والدوريات زهيدة الثمن، عظيمة القيمة (١٧ سلسلة فى الوقت الحالى) .

من العرض السابق يتضح أن المتغيرات التى استقبلها ميدان الأداء الفنى بالهيئة كانت متغيرات ذات طابع إيجابى. وقد عاضدها نوع أخر من التغيرات الإيجابية تمثلت فى :

١- تخويل المثقفين مهام القيادة فى المجالات الأدبية والفنية والثقافية.

٢- تخصيص اعتمادات مالية لنشر الإبداع الأدبى فى الأقاليم والفروع الثقافية.

٣- التعاقد مع المركز الثقافى القومى (دار الأوبرا المصرية) لتقديم عروض الفرق التابعة له فى قصور الثقافة بالمحافظات.

٤- النجاح - عبر عشرات كثيرة - فى التكيف مع البيئات المختلفة الموزعة بطول مصر وعرضها وعبر تحولات اجتماعية اتسمت بالحدة .

لكن لم تكن المتغيرات كلها ذات طابع إيجابى بحت، فمن المتغيرات التى واجهت العمل داخل الهيئة وعرقلته ما هو سلبى الطابع، سواء فى الميدان الإدارى أو الفنى (الثقافى)، من هذه المتغيرات السلبية .

١- تغير أساليب ورؤى القيادات المتعاقبة وقد يتجه هذا التغير نحو السياسات والبرامج وقد يتجه نحو ما هو سطحى وغير لازم لكنه مكلف اقتصادياً[٢٦].

٢- تصادم التيارات الفكرية والفنية والسياسية واختلاطها بالمصالح والأهواء الشخصية مما يفقد الصراع الفكرى والحوار الفنى جدواه فى بعض الأحيان.

٣- توتر العلاقات بين المثقفين من الرواد (فرادى وجماعات) وعناصر من الإداريين فى أوقات ومواقع مختلفة، إما نتيجة للحساسيات القائمة بين المثقف والسلطة، وإما نتيجة لافتقاد أبجديات التعامل ونقص الخبرات .

٤- فقدان بعض الأنشطة لجمهورها الطبيعى أو التقليدى مثل:

نوادى التنوق الموسيقى، نوادى السينما، الندوات والأمسيات الشعرية، وأيضاً المسرح لأسباب منها الذاتى والموضوعى، ومنها ما يعود إلى الهيئة وما يعود إلى الجمهور .

٥- اتساع الفجوة بين تطور الفكر والمناهج الثقافية على المستوى التنظيرى، وبين الممارسات الفعلية، لغلبة الأشكال التقليدية على الممارسات التى تدور فى أروقة وقاعات بيوت وقصور الثقافة[٢٧].

* لعلنا مما سبق نصل إلى نتيجة مؤداها أنّ ظواهر الثبات والتغير فى مناهج العمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة قد اتخذت اتجاهين متقابلين، أحدهما إيجابى والآخر سلبى، سواء فيما يتعلق بميدان العمل الإدارى أو ما يتعلق بميدان العمل الفنى (الثقافى). كما يمكن أن نصل إلى نتيجة أخرى مفادها أن أياً من ظواهر الثبات والتغير لم تنجح للآن فى إزاحة الآخر الضد. فكل منها يثبت وجوده بأكثر من دليل وفى أكثر من موقف، ومع هذا ما تزال الهيئة تقوم بواجبها فى إنتاج الخدمة الثقافية وتقديمها للجماهير، وهذا فى حد ذاته دليل على قبول المجتمع لها، لأنها ما تزال تشبع حاجاته المتجددة إلى الوعى والإدراك الذهنى والجمالى بما تقدمه له من زاد ثقافى متنوع .

ثبت بالحواشى

(١) لمزيد من التفصيل حول مفهوم المؤسسة فى علم الاجتماع يمكن الرجوع إلى:
- د. عادل مختار الهوارى، قضايا معاصرة فى علم الاجتماع، سلسلة كتب علم الاجتماع والتنمية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، الكتاب الرابع، ١٩٨٠، ص ص ١٢٧ - ١٣١ .

(٢) د. معن زيادة، معالم على طريق تحديث الفكر العربى، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، القاهرة، يوليو ١٩٨٧، ص ص ٢٤ - ٤٣.

(٣) د. عادل مختار الهوارى، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٢ .

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٤ .

(٥) عن المكانة والمكانة المكتسبة انظر :

أ- د. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٧٢ - ٤٧٣.

ب- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة د. محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٤، أبريل ١٩٩٩، ص٧٧.

(٦) أ.هـ. هانسون، المشروع العام والتنمية الاقتصادية، ترجمة محمد أمين إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

(٧) د. على محمد المكاوى، الانثروبولوچيا الاجتماعية، ودراسة التغير والبناء الإجتماعى، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، الكتاب الثانى والثمانون، ١٩٩٠، ص٢٠٨

(٨) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى :

أ- د. عبد الحميد محمود سعيد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى : التغير والحضارة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٠، ص٥٥.

ب- د. محمد عاطف غيث، مرجع سبق ذكره، ص ص ٤١٤ - ٤١٥.

(٩) د. جلال مدبولى، الاجتماع الثقافى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ١٩٢ - ٢٢٢ .

(١٠) لعل فى تتابع الأحكام التاريخية للمحكمة الدستورية العليا ما يثبت هذا الخروج، ومن هذه الأحكام ما يمس المؤسسات الثقافية ونقصد به الحكم الخاص بقانون

الجمعيات (الباحث) .

(١١) د. علي الدين هلال، تجربة الديموقراطية في مصر (١٩٧٠ - ١٩٨١)، إعداد، إكرام بدر الدين، تطور المؤسسات السياسية في مصر والبرلمان والوزارة، الطبعة الثالثة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٦، ص٧١ .

(١٢) رشدي اسكندر وآخرون، ٨٠ سنة من الفن (١٩٠٨ - ١٩٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص١٨٤.

(١٣) أ. هـ . هانسون، مرجع سبق ذكره، ص ص ٥١٨ - ٥١٩ .

(١٤) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى :

أ - القرار الجمهوري رقم ٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء وتنظيم هيئة عامة هي المجلس الأعلى للثقافة .

ب- رشدي اسكندر وآخرون، مرجع سبق ذكره، ص ص ١٨٤ - ١٨٥ .

(١٥) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى :

أ- القرار الجمهوري رقم ٥٤ لسنة ١٩٦٩ بإنشاء الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

ب- القرار الجمهوري رقم ٢٨٢٦ لسنة ١٩٧١ بإنشاء الهيئة المصرية العامة للكتاب .

جـ - عزت معوض، ثورة يوليو وأزمة الثقافة، (حوارات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ص ١٩١ - ٢٠٦.

(١٦) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى :

أ- القرار الجمهوري رقم ٤٥٠ لسنة ١٩٦٦ بإنشاء دار الكتب والوثائق القومية .

ب- القرار الجمهوري رقم ٢٨٢٦ لسنة ١٩٧١، مرجع سبق ذكره.

جـ - القرار الجمهوري رقم ١٧٦ لسنة ١٩٩٢ بشأن إنشاء دار الكتب والوثائق القومية.

د- د. أيمن فؤاد سيد، دار الكتب المصرية: تاريخها وتطورها، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، صفحات متفرقة.

هـ- شعبان خليفة، دار الكتب القومية في رحلة النشوء والارتقاء والتدهور، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١، صفحات متفرقة .

و- قوانين الدار من اسماعيل إلى مبارك، عالم الكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٤١، يناير ١٩٩٤، ص ص ٢٢٨ - ٢٥٣ .

(١٧) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى :

أ- قرار رئيس الجمهورية رقم ٣١٣ لسنة ١٩٨٩ بشأن المركز الثقافي القومي.

ب- الأوبرا المصرية بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة العامة للاستعلامات، وزارة الإعلام،

القاهرة، ١٩٩٣، ص٨، ص ١٢، ص ص ٢٦ - ٣٠ .

(١٨) فؤاده البكرى، التنمية الثقافية والثقافة الجماهيرية، مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد ١٦، ١٩٩٢، ص ص ١٨- ٢٠ .

(١٩) المرجع السابق، ص ٥٢ .

(٢٠) سيد عواد، المؤتمر الأول لأدباء مصر فى الأقاليم: قراءة فى الفكر - الأعمال، الثقافة الجديدة، الثقافة الجماهيرية، القاهرة، العدد الثامن، مايو ١٩٨٤، ص ٧٥ .

(٢١) اتصل نشاط الباحث بجهاز الثقافة الجماهيرية والهيئة العامة لقصور الثقافة لأكثر من ٣٠ عاماً متصلة (الباحث) .

(٢٢) سجل الثقافة، وزارة الثقافة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣٢٦.

(٢٣) بسبب ضعف الأجور ومشكلات التحفيز لجأ نفر غير قليل من العاملين بالهيئة إلى اقتحام المجالات المختلفة للأنشطة الفنية لاسيما الفنون الجماعية لتحسين أوضاعهم المادية (الباحث).

(٢٤) حدث هذا فى محافظة - بنى سويف عام ١٩٦٧ الأمر الذى دفع وزير الثقافة وقتها إلى إبلاغ وزير الداخلية بخطاب مؤرخ ١٨ / ٣ / ١٩٦٧ (فؤاده البكرى، مرجع سبق ذكره، ص ٥٩ والهامش رقم ٢ من نفس الصفحة) .

(٢٥) لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى :

- محمد السيد عيد، صوت صارخ فى البرية: مسيرة مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ووثائقه، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، بدون تاريخ .

(٢٦) من أمثلة تغير السياسات والبرامج بتغير القيادة ما طرأ على منهج العمل بالإدارة العامة للمسرح من الارتباكات التى أدت إلى ارتفاع الأصوات بالشكوى كلما تغيرت قيادة وعدلت فى سياسات الإدارة ومنهجها، ومن التغييرات السطحية المكلفة اقتصادياً تغيير شعار الهيئة دون ضرورة غير الامتثال لتوجيهات أحد رؤساء الهيئة عند توليه مهمة رئاستها (الباحث) .

(٢٧) من الأمثلة الدالة على اتساع هذه الفجوة ما أظهرته المناقشات حول الحداثة والإبداعات التى تدور فى فلكها، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى شيوع مدارس مسرحية بعينها نتيجة التشجيع من مسئولين بعينهم على حساب النصوص أو العروض التى تنتمى إلى مدارس أخرى اعتماداً على تبريرات مختلفة (الباحث) .

(المراجع)

أولا - الكتب :

١- أ. هـ . هانسون، المشروع العام والتنمية الاقتصادية، ترجمة محمد أمين إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

٢- د. أيمن فؤاد سيد، دار الكتب المصرية : تاريخها وتطورها، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٣- د. جلال مدبولى، الاجتماع الثقافى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.

٤- رشدى اسكندر وآخرون، ٨٠ سنة من الفن (١٩٠٨ - ١٩٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ .

٥- شعبان خليفة، دار الكتب القومية فى رحلة النشوء والارتقاء والتدهور، العربى للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١ .

٦- د. عبد الحميد محمود سعيد، دراسات فى علم الاجتماع الثقافى، التغير والحضارة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٠ .

٧- عزت معوض ، ثورة يوليو وأزمة الثقافة، (حوارات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ .

٨- د. على الدين هلال، تجربة الديموقراطية فى مصر (١٩٧٠ -١٩٨١)، إعداد، الطبعة الثالثة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٦ .

٩- محمد السيد عيد، صوت صارخ فى البرية: مسيرة مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ووثائقه، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، بدون تاريخ نشر .

ثانيا - الدوريات :

١- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة د. محمد حسنين غلوم، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٤، إبريل ١٩٩٩ .

٢- سيد عواد، المؤتمر الأول لأدباء مصر فى الأقاليم، قراءة فى الفكرة - الأعمال، الثقافة الجديدة، الثقافة الجماهيرية، القاهرة، العدد الثامن، مايو ١٩٨٤.

٣- د. عادل مختار الهوارى، قضايا معاصرة فى علم الإجتماع، سلسلة كتب علم الاجتماع والتنمية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، الكتاب الرابع، ١٩٨٠ .

٤- د. على محمد المكاوى، الأنثروبولوچيا الاجتماعية ودراسة التغير والبناء الاجتماعى،

سلسلة علم الاجتماع المعاصر، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، الكتاب الثانى والثمانون، ١٩٩٠ .

٥- فؤاده البكرى، التنمية الثقافية والثقافة الجماهيرية، مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد ١٦، ١٩٩٢.

ثالثا : مراجع أخرى :

١- الأوبرا المصرية بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة العامة للاستعلامات، وزارة الإعلام، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ١٩٩٣ .

٢- سجل الثقافة، وزارة الثقافة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ١٩٩٧ .

٣- القرار الجمهورى رقم ٤٥٠ لسنة ١٩٩٦ بإنشاء دار الكتب والوثائق القومية .

٤- القرار الجمهورى رقم ٥٤ لسنة ١٩٦٩ بإنشاء الهيئة المصرية للتأليف والنشر .

٥- القرار الجمهورى رقم ٢٨٢٦ لسنة ١٩٧١ بإنشاء الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦- القرار الجمهورى رقم ٣١٣ لسنة ١٩٨٩ بشأن المركز الثقافى القومى .

٧- القرار الجمهورى رقم ١٧٦ لسنة ١٩٩٣بشأن إنشاء دار الكتب والوثائق القومية.

٨- قوانين الدار من اسماعيل إلى مبارك، عالم الكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٤١، يناير ١٩٩٤ .

الحياة الثقافية فى أقاليم مصر فى الصحافة اليومية والأسبوعية

دراسة وصفية إحصائية

أسامة عفيفى(*)

مازالت الصحافة.. رغم التطور الهائل فى وسائل الاتصال، أصدق مرايا المجتمع، خاصة، فى بلدان العالم الثالث، ربما لأنها (الأرخص) والأكثر تداولاً فضلاً عن سهولة الرجوع إليها فى مراكز المعلومات ودور الكتب، لدراستها وتحليلها، بالإضافة إلى أنها شاهد يومى تراكمى على مجمل اتجاهات الفكر والرأى العام.. ورغم أهمية الصحافة فى رسم صورة تقريبية للأحداث والمجتمعات والأزمنة إلا أن أبحاث تحليل المضمون العلمية مازالت فى أول الطريق، بل إن هناك فجوة كبيرة بين الدراسات

---

* صحفى .

النظرية التى تدرس فى كليات وأقسام (الإعلام) وبين واقع الصحافة نفسها.. بالإضافة إلى انفصال كثير من الأساتذة فى هذه الأقسام عن واقع ومتغيرات الحياة العامة، خاصة الحياة الثقافية ومتغيراتها ومشكلاتها، ولقد كنت أعتقد - عندما كلفت بهذا البحث أننى سأعثر على جهود علمية سابقة أستطيع الإفادة منها فى عقد مقارنات بين الفترة التى سأتناولها وفترات سابقه، ولكن للأسف لم أجد سوى بحث واحد يقترب من «القراءة الموضوعية للصحافة الأدبية المصرية» للزميل الصحفى الشاعر يسرى حسان، قدمه لمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الثانى عشر .. وبخلاف بحث يسرى حسان لم أجد حرفاً واحداً - على حد علمي - يقترب من صورة «الحياة الثقافية فى أقاليم مصر من خلال الصحافة اليومية أو الأسبوعية» لذا توكلت على الله وبدأت فى مواجهة الإصدارت والدوريات بنفسى فى محاولة للبحث عن ملامح هذه الصورة . .

مشكلات إجرائية

وعندما بدأت البحث في الصحف والدوريات واجهتنى عدة مشاكل إجرائية فى تحديد العينة التى سأبحثها، فلقد تكاثرت

الصحف والدوريات بشكل مفزع، وبدأ السؤال يلح عليّ.. كيف سأنتخب (الصحف)؟! وأى الصفحات الثقافية أدرس؟! واستقر رأيي على (انتخاب) نماذج تُعبر عن أنواع الصحافة فى مصر، ولما كانت الصحف عندنا تنقسم إلى قوميه وحزبية ومستقله.. فلقد! استبعدت كافة الصحف الجديدة والمسائية واخترت نموذجاً من كل نوع، لأن هذه الأنواع (القومية - الحزبية - المستقله) هى الأكثر شيوعاً والأكثر تأثيراً فى الرأى العام أى الأكثر تأثيراً فى رسم صورة الحياة اليوميه والثقافية بشكل عام (فى البداية كنت قد قررت أن أختار جريدة الأهرام كنموذج وحيد للصحافة القومية لأنها الجريدة الوحيدة التى تضم أربع صفحات ثقافية أسبوعياً فضلا عن كونها من أقدم وأعرق الصحف اليومية المصرية، ولكن اكتشفت أن الجهد الذى تبذله جريدة الجمهورية بالذات، خاصة وأنها تخصص أسبوعياً صفحة ثابتة للأدباء خارج العاصمة يدفع أى باحث محايد لاعتبارها (نموذجاً) لذا استقر رأيي على اختيار جريدتى الأهرام والجمهورية معاً كنموذج للصحافة القومية ..

ونظراً لأن مؤسسة أخبار اليوم تصدر (الصحيفة الثقافية) الوحيدة فى مصر - قبل صدور جريدة القاهرة - والتى أثبتت

قدرتها على التفاعل والاشتباك مع مختلف القضايا الثقافية فى مصر والوطن العربى فلقد اخترتها كنموذج للجريدة الثقافية القومية واستبعدت جريدة القاهرة لأنها لم تكمل ستة أشهر، وهى المدة التى حددتها لدراسة أى إصدار (يومى أو أسبوعى)

وكان الأمر أسهل بالنسبة للصحافة الحزبية فلقد اخترت الصحف المعبره عن أحزاب فعلية، أى صحف الأحزاب ذات الاتجاهات الفكرية والسياسية الواضحة، فاخترت جريدة الوفد المعبرة عن حزب الوفد الليبرالى، وصحيفة العربى المعبرة عن الحزب الناصرى وجريدة الأهالى المعبرة عن حزب التجمع وجريدة الشعب المعبرة عن حزب العمل المعبر عن التيار السلفى، واستبعدت جريدة الأحرار - رغم أنها أقدم جريدة حزبية - لسببين، الأول عدم اهتمامها بالثقافة وإلغاء إدارتها للصفحة الثقافية، والثانى هو أنها لا تعبر عن اتجاه فكرى واضح المعالم خاصة بعد تجميد نشاط الحزب الذى تصدر عنه ..

ولقد اخترت فى مجال الصحافة المستقلة صحيفة (الأسبوع)، أولاً لأنها تمثل اتجاها فكرياً واضحاً هو (الاتجاه القومى العروبى)، وثانياً لأنها تفتح صفحاتها لمختلف التيارات الفكرية أى أنها تتمتع بحس ديمقراطى، بالإضافة إلى كونها من

أكثر الصحف المستقلة انتشاراً فى الأقاليم والقاهرة ..

مقاربات منهجية

أيضاً كانت هناك مشكلات كثيرة لاختيار منهج البحث الملائم، فالمعتاد فى مثل هذه الدراسات الخاصة برسم الصورة الإعلامية لأى ظاهرة؛ أن يعتمد الباحث على المنهج الإحصائى التحليلى أى يقوم بإحصاء مكونات الصورة فى العينة على مرحلتين: الأولى إحصاء مكونات المشهد الثقافى العام، ثم إحصاء مكونات (صورة الحياة الثقافية فى الاقاليم)، ثم مقارنتها للخروج بنسب اهتمام (الصحافة) بالنشاط الثقافى (خارج العاصمة) كدلالة على مكانته من فكر وتخطيط القائمين على الصحيفة ثم تحليل النسب للوقوف على ملامح الصورة الفعلية، وهذا المنهج متعدد المراحل، ومتداخل الإحصائيات، ويحتاج إلى فريق بحثى - وهو غير متاح فى حالتى - بالإضافة إلى قصور الإحصائيات وعدم قدرتها وحدها على رسم الصورة، فمثلاً قد تنشر جريدة عدداً قليلاً من الأخبار عن (الثقافة فى الأقاليم) ولكن هذه الأخبار (مبرزة) بينما تنشر صحيفة أخرى عدداً أكبر ولكنها (منزوية)، كذلك قد تكون الإحصائيات مضلله

فى حالة الصحيفة التى تنشر أخباراً كثيرة عن (ثقافة الأقاليم) وهى فى حقيقتها أخبار عن (نجوم) قاهريين، يذهبون إلى المحافظات مثلاً ..

ولأن فترة إعداد هذا البحث كانت قصيرة جداً والمادة (موضوع البحث) كبيرة جداً فلقد اخترت أن أمزج بين المنهج الإحصائى الوصفى، والمنهج الموضوعى بحيث أبدأ بالإحصائيات التى تصف المشهد العام، ثم أخلص إلى الملاحظات الموضوعية التى لاحظتها أثناء تعاملى مع مادة البحث .. لتكتمل الصورة ولو بشكل نسبى .

ولقد استبعدت فى البداية مقالات الرأى والأعمدة الثابتة وقصرت (المادة موضوع البحث) على (الأخبار والموضوعات الصحفية من حوارات وتحقيقات وتقارير وتغطيات إخبارية) فى مجالين : [(أولهما : النشاطات الأدبية والقضايا الثقافية العامة المصرية، وثانيهما : الأنشطة الفنية المصرية (كالمسرح والفنون التشكيلية والفنون الشعبية)] أى أننى صنفت المادة الصحفية إلى صنفين :

أولهما (أخبار)، وثانيهما (موضوعات)

نخلص من ذلك كله إلى أننا سنعتمد فى هذا البحث على

المنهج الإحصائى الوصفى، مع ملاحظات موضوعية مطبقين ذلك على ثمان مطبوعات دوريه قومية وحزبية ومستقلة، منها أربعة إصدارات يومية وأربعة إصدارت أسبوعية فى محاولة لإحصاء (الأخبار - والموضوعات - والإبداع المنشور)، فى مجالين رئيسيين هما

١ القضايا والنشاط الأدبى والفكرى والنقدى .

٢- النشاط الفنى (فن تشكيلى - مسرح - فنون أخرى)

وسنختتم بحثنا بمجموعة من النتائج والملاحظات التى يرى الباحث أنها هامة وضرورية من أجل توضيح صورة الحياة الثقافية خارج العاصمة.. فى إصدارات الفترة من ١/ ١/ ٢٠٠٠ إلى ٣٠/٥/٢٠٠٠ أى مدة ٦ شهور .

أولاً : الصحافة القومية

الأهرام

جريدة الأهرام هى أقدم وأعرق جريدة يومية تصدر فى مصر بانتظام منذ القرن التاسع عشر وحتى الآن، وهى مع تطويرها وتحديثها من أكثر الصحف اليومية انتشاراً فى مصر والوطن العربى.. فضلاً عن كونها الصحيفة الوحيدة التى تصدر

أربع صفحات ثقافية متخصصة بالإضافة إلى صفحات الفنون.. وصفحة إخبارية يومية هى (بدون عنوان) وبمتابعة أعداد الصحيفة فى الفترة من ١ / ١ / ٢٠٠٠ إلى ٣٠ / ٥/ ٢٠٠٠ اتضح لنا أن الصحيفة قامت بإلغاء الصفحات الثقافية المختصصة فى الفترة من ١/١/٢٠٠٠ وحتى ١١ / ١ / ٢٠٠٠ لتزامنها مع شهر رمضان، بينما أبقت على صفحات (التليفزيون) وصفحات الرياضة، لذا قمنا بإجراء الإحصاءات على الصفحة الأخيرة فقط حتى عودة الصفحات المتخصصة للصدور، ثم تابعنا الإحصاءات فى الصحفات المتخصصة حتى نهاية مدة البحث فى ٣٠/٦/٢٠٠٠

* وقد اتضح أن متوسط ما نشره الأهرام خلال فترة البحث (٦٠٧٥) خبراً ثقافياً (مصرياً) كان من نصيب أقاليم مصر (٤٩٦) خبراً بنسبة ١٨ر٨٪ .

* كما نشر فى نفس الفترة (١٩٥٤) موضوعاً ثقافياً (مصرياً)، كان نصيب الأقاليم منها (١٤) موضوعاً فقط بنسبة ٧١و٪وقد كانت أعلى نسبة نشر للأخبار الفنية فى الأقاليم تلك التى نشرتها صفحة الفنون التشكيلية والتى بلغت (٤٩ر١٣٪) تليها مباشرة الصفحة الأخيرة (بدون عنوان) حيث سجلت

للأقاليم نسبة ٣٦ر٨٪ من أخبارها (الثقافية المصرية) بينما سجلت صفحة الفنون بملحق الجمعة نسبة (٨ر٧٪) للموضوعات و(٥ر٥٪) لأخبار الأقاليم الثقافية. بينما سجلت صفحة السينما للأقاليم إخبارياً (٤٢ر٣٪) من مجمل أخبارها (المصرية) أما صفحة دنيا الثقافة فلقد بلغت نسبة لأخبار الأقاليم بها (٣٥ر٢٪) من أخبار (الثقافة المصرية)، أما الموضوعات التى تناقش قضايا الأقاليم الثقافية فلقد كانت (صفر بالمائة) فلم تتعرض الصفحة طوال فترة البحث لأى قضية ثقافية تتعلق بأقاليم مصر!! فى نفس الوقت سجلت صفحة الأدب بملحق الجمعة نسبة (٩ر٦٪) لأخبار الأقاليم، و(٩ر٪) بالنسبة للموضوعات، أما الصفحة الثقافية بملحق الجمعة فلم تنشر حرفاً واحداً عن الثقافة فى الأقاليم بنسبة (صفر٪) .. بينما سجلت صفحة (الثلاثاء) نسبة ٥ر٦٪ للأخبار، ولم تتعرض فى موضوعاتها لأى قضية ثقافية أو أدبية فى أقاليم مصر !!

وبشكل عام خصصت الأهرام فى مجمل صفحاتها نسبة (١٨ر٨٪) من مجمل أخبارها الثقافية المصرية للأقاليم فى حين أنها خصصت نسبة (٧١ر٪) من مساحتها لموضوعات الثقافة فى الأقاليم!!

الجمهورية

أما جريدة الجمهورية فهى الجريدة اليومية الوحيدة التى خصصت صفحة أسبوعية لأدباء الأقاليم (نادى أدباء الأقاليم) بالإضافة إلى صفحة أسبوعية للهواه تنشر فيها من حين لآخر عن هواة الفنون فى الأقاليم، بالإضافة إلى صفحات المسرح والسينما والفنون والغناء) الثابتة، وقد تفاوت اهتمام هذه الصفحات المتخصصة بالنشاط الثقافى فى أقاليم مصر وقد إتضح لنا من خلال متابعة دقيقة (إحصائياً) لكل ما نشرته من أخبار وموضوعات ثقافية أن الجريدة نشرت حوالى (١٥٦٢) خبراً ثقافياً مصرياً كان نصيب الحركة الثقافية فى أقاليم مصر منها (١٩٦) خبراً بنسبة (٥٤ر١٢٪) كما نشرت عبر صفحاتها المتخصصة فى نفس الفترة أى خلال (٢٦أسبوعاً) (٤١٨) موضوعاً منها ١٢٥موضوعاً خاصاً بالثقافة فى الأقاليم بنسبة (٩٠ر٢٩ ٪)

وقد سجلت صفحة المسرح بجريدة الجمهورية أعلى معدل اهتمام بمسرح الثقافة الجماهيرية، سواء فى العاصمة أو الأقاليم حيث بلغ متوسط ما نشرته من أخبار طوال فترة الدراسة (١٨٢) خبراً كان نصيب مسرح الأقاليم منها (٥٨)

خبراً بنسبة (٣١٪) وهى نسبة مرتفعة جداً بالمقارنة لصفحات المسرح الأخرى.. كما نشرت حوالى (١٨٤) موضوعاً كان نصيب مسرح الأقاليم منها (٣٩) موضوع بنسبة ١٩ر٢١٪ .

* أما صفحة (نادى أدباء الأقاليم) فهى الصفحة الوحيدة التى اهتمت بالنشاط الأدبى خارج العاصمة، وهى أيضاً الصفحة الوحيدة التى تجرى (حوارات) مع أدباء الأقاليم، كما أنها تناقش دائماً مشكلاتهم مع الإدارة الثقافية الرسمية، والإدارة المحلية، وقد بلغ متوسط ما نشرته خلال (٢٦) أسبوعاً (١٣٠ خبراً) كلها عن أدباء الأقاليم بنسبة ١٠٠٪ وأيضاً متوسط الموضوعات (٦٥) موضوعاً كلها عن الأدب فى الأقاليم بنسبة ١٠٠٪ فضلاً عن نشرها للقصائد والقصص لمبدعى الأقاليم بانتظام، وكذلك الدراسات أو المتابعات النقدية لإبداعاتهم .

* على العكس تماماً انخفض اهتمام الصفحة الأدبية الأسبوعية بالأدب فى الأقاليم، فلقد بلغ متوسط ما نشرته الصفحة خلال (٢٦) أسبوعاً (١٠٤) خبراً، كان من نصيب أدباء الأقاليم منها ٨ أخبار فقط بنسبة ٦٩ر٨ ٪ وما نشرته من موضوعات (٥٢) موضوعاً كان نصيب أدباء خارج العاصمة

منها (٨) موضوعات بنسبة (١٥٫٢٥٪)، أما صفحة المواهب فلقد بلغ متوسط ما نشرته من موضوعات (١١٧) موضوعاً خصت مواهب الأقاليم بـ (١٣) موضوعاً بنسبة ١١٪ .

أما صفحات السينما والغناء فلم تشر من بعيد أو قريب لأى نشاط فنى فى المحافظات.

ولكن - بشكل عام - تعد جريدة الجمهورية من أكثر الجرائد المصرية القومية اهتماماً بالحياة الثقافية خارج العاصمة على الأقل فى مجالى الأدب والمسرح ..

أخبار الأدب

مثلت أخبار الأدب منذ صدورها منبراً هاماً لمختلف الاتجاهات الأدبية، بالإضافة إلى دورها الهام فى ربط الحركة الثقافية المصرية بالحركة الثقافية فى الوطن العربى، فلقد قدمت منذ صدورها مئات النصوص الإبداعية لمبدعين عرب من مختلف العواصم، فضلاً عن دورها فى نشر إبداع الأشقاء المبدعين العراقيين الذين يعانون من الحصار الجهم. كذلك فتحت الجريدة نافذة هامة على الإبداع العالمى المعاصر كذلك سجلت الجريدة أعلى نسبة اهتمام فى الصحف والمجلات الثقافية بالحركة

الثقافية خارج العاصمة ليس فى مجال الأدب فقط ولكن فى مجالات الفنون التشكيلية والمسرح والفنون الشعبية وقضايا الأقاليم الثقافية فلقد بلغ متوسط ما نشرته الجريدة من أخبار أدبية (مصرية) خلال ٢٦ أسبوعاً (٤٣٢) خبراً كان من نصيب الأقاليم (٤٩) خبراً بنسبة ٣٤ر١١٪ .

أما أخبار الفنون مجتمعه (المسرح والفنون التشكيلية والفنون الأخرى) فقد بلغت (١٧٦) خبراً، كان نصيب الأقاليم منها (٢١) خبراً بنسبة ٩٣ر١١٪، منها (١٦١) خبراً تشكيليا منها (١٨) خبرا للفنون التشكيلية خارج العاصمة بنسبة (١٨ر ١١٪)، أما المسرح فلقد بلغ متوسط ما نشر عنه من أخبار (١٥) خبراً منها (٣) أخبار عن مسرح الأقاليم بنسبة ٢٠٪ .

وبالنسبة للإبداع فقد نشرت الجريدة (١٠٤) قصيدة منها (٤٢) قصيدة لشعراء من خارج العاصمة بنسبة (٣٣ر٤٠٪)، بينما بلغ متوسط نشر القصص (٧٠) قصة نشر منها لمبدعى الأقاليم ١٣ قصة بنسبة ٥٧ر١٨٪ .

وبالتالى سجلت أخبار الأدب أعلى نسبة اهتمام (بالإبداع) خارج العاصمة بمختلف اتجاهاته، باستثناء صفحة (نادى أدباء الأقاليم) المخصصة للأدب خارج العاصمة ..

الصحف الحزبية

أولاً : الوفد

خصصت جريدة الوفد صفحة ثقافية أسبوعية بالإضافة إلى صفحة (فنية متنوعة) يومياً وكذلك خصصت صفحتين للفنون فى عددها الأسبوعي يوم الخميس ..

ولقد بلغ متوسط ما نشرته الصحيفة خلال فترة الدراسة (٦ شهور) (٢٨٥٤)خبراً ثقافياً مصرياً كان من نصيب الأقاليم (١٣٧) خبراً بنسبة (٨٠ر٤٪) .

أما الصفحة الثقافية فلقد نشرت خلال نفس الفترة (٢٢٨) خبراً كان نصيب الأقاليم منها (٣٦) خبراً بنسبة ٩٦ر١٥٪، ولقد نشرت نفس الصفحة (١٣٠) موضوعاً منها (٨) موضوعات عن ثقافة الأقاليم بنسبة (١٥ر٦٪) وفى العدد الأسبوعى بلغ متوسط ما نشر (٧٨) موضوعاً منها (١٣) موضوعاً للأقاليم بنسبة (٦٦ر١٦٪) .

ورغم أن هذه النسبة مرتفعة بالنسبة للجرائد اليومية إلا أن سبب ارتفاعها يعود إلى تغطية العدد الأسبوعى لأنشطة رمضان الثقافية خارج العاصمة والتى أهملتها الجرائد الأخرى التى ربما ألغت صفحاتها الثقافية أثناءه .

الأهالى

الصفحة الثقافية فى الأهالى تمثل أهمية خاصة فى تارخ الحركة الثقافية المصرية، فلقد كانت طوال الفترة من ١٩٧٧ وحتى ١٩٨٧ تقريباً منبراً للحركة الثقافية بمختلف اتجاهاتها، كما أن أغلب معارك (الثقافة الوطنية) دارت على صفحاتها خاصة معركة مناهضة التطبيع ومعارك المصادرة وحرية التعبير وغيرها من القضايا الثقافية الوطنية، كما أنها كانت من المنافذ القليلة التى تهتم بمبدعى مصر فى الأقاليم.. وشكلت مع جريدة الشعب وجريدة صوت العرب فى الثمانينيات فريق عمل ثقافى معارض معبر عن مجمل الحركة الثقافية الوطنية، وهذه الفترة من تاريخ الحركة الثقافية بحاجة إلى دراسات مستفيضة يجريها باحثون محايدون حتى لا تضيع جهود المحترمين سدى..

ولقد خصصت الأهالى فى فترة الدراسة (قسماً ثقافياً) يحتل (صفحتين) وأحياناً يتقلص إلى صفحة واحدة بالإضافة إلى صفحة أخبار تهتم بالفنون بشكل عام... وقد حجبت الصفحة الثقافية أثناء رمضان أيضاً، وكان متوسط ما نشرته الصحيفة من أخبار طوال فترة الدراسة حوالى (١٨٢) خبراً خصصت منها (٧١) خبراً للأقاليم بنسبة ٣٩٪، أما فى مجال

الفنون فلقد نشرت (٣٤) خبراً عن نفس الفترة منها (٣٩) خبراً للأقاليم بنسبة ٦٧٪ وهى أعلى نسبة إهتمام بالفنون (خارج العاصمة) فى كافة الصحف موضوع الدراسة .

أما فى مجال الإبداع فلقد خصصت مساحة للهواة من المبدعين فى الأقاليم، يشرف، عليها الأديب قاسم مسعد عليوه، تنشر من حين لآخر نصوصاً أدبية، ورغم ضيق المساحة وعدم استقرارها إلا أنها أصبحت من النوافذ الهامه لنشر إبداع مبدعى مصر فى الأقاليم.. بشكل عام استطاعت صحيفة الأهالى أن تناقش كثيراً من مشكلات الأدباء خارج العاصمة كما اهتمت بمتابعة الأنشطة الفنية فى المحافظات بغض النظر عن (المساحة) التى تتسع أحياناً وتضيق فى أغلب الأحيان إلا أن نشاط الأقاليم الثقافى بكافة جوانبه أكثر حضوراً فى الصفحة الثقافية بالمقارنة مع صحف أخرى .

جريدة العربى :

وهى جريدة كان يصدرها الحزب الناصرى (يومياً)، ثم تحولت إلى (أسبوعياً) وقد كان من نصيبنا دراستها (يومياً) فى الفترة من ١ / ١ / ٢٠٠٠ وحتى يونيو ٢٠٠٠، ولقد خصصت

الجريدة صفحة أسبوعية تتسع أحياناً إلى صفحتين وأخرى للفنون تتسع وتتقلص حسب ظروف النشر والظروف المالية للجريدة وتقلباتها السياسية فى تلك الفترة، لذا قام الباحث بدراسة (متوسطات) اهتمامها بالحياة الثقافية فى أقاليم مصر، حتى توقف الصدور اليومى .

ولقد اشتبكت الصفحة الثقافية بالتحديد مع كثير من قضايا حرية الرأى والتعبير وقضايا الثقافة الوطنية - مما عرضها- لهجوم حزبى ضارى، كما أنها كانت من أكثر الصحف اشتباكاً فى قضية «وليمة لأعشاب البحر»، أما اهتمامها بالحركة الثقافية فى أقاليم مصر فلقد كان أقل من المتوقع خاصة وأنها لسان الحزب الناصرى الذى يتوجه بالأساس إلى العمال والفلاحين، كذلك غاب عن صفحاتها عدد من ألمع نجوم الإبداع فى أقاليم مصر والذين يحتلون مواقع قيادية فى الحزب نفسه!! وبشكل عام بلغ متوسط ما نشرته الجريدة عبر (أعداد الدراسة) (١٨١١) خبراً ثقافياً مصرياً منها (١١٣) خبراً عن الحركة الثقافية فى الأقاليم بنسبة ٦ر٢٥٪ كما كان متوسط ما نشرته من موضوعات ثقافية مصرية (٥٠٤) موضوعاً منها (٥٤) موضوعاً عن الأقاليم بنسبة (٧ر١٠٪)، كما أنها شأنها شأن

الصحف الأخرىَ قد قامت بإلغاء الصفحات الثقافية أثناء رمضان، إلا أنها انفردت بتخصيص مساحة ثقافية يومية (إخبارية) تناولت مختلف الأحداث الثقافية طوال فترة الدراسة وهو الأمر الذى أدى إلى رفع نسبة الأخبار الثقافية فى الصحيفة وإن كانت نسبة اهتمامها بأدباء الأقاليم ظلت تدور حول ٢٥ر٦٪ إخبارياً و(٧١ر١٠٪) موضوعياً..

جريدة الشعب

كذلك خصصت جريدة الشعب صفحة ثقافية أسبوعية ولكنها انفردت بالمقَارنة مع الصحف الحزبية الأخرى بصفحة أسبوعية للمقالات الأدبية والأعمال الإبداعية، فلقد كانت تصدر الصفحة الثقافية يوم الثلاثاء والإبداعية يوم الجمعة، ورغم أن الصفحة الثقافية بجريدة الشعب من أكثر الصفحات الثقافية التزاماً بمنهج حزبها إلا أنها كانت تنشر بين الحين والحين موضوعات ثقافية بعيدة قليلاً عن الالتزام الحزبى، والأمانة تقتضى أن نثبت هنا أنها خصصت مساحة كبيرة لنشر إبداع الأقاليم إلا أنها احتفلت بالشعر التقليدى على حساب الشعر الحر، وبالقصص الأخلاقية والسياسية على حساب القصص الاجتماعية، وإن

كانت قد نشرت أعمالاً إبداعية حداثية جيدة فنياً، كما أنها من الصحف القليلة التي اهتمت بشعر العامية ونشرت منه نماذج جيدة ..

ولقد بلغ متوسط ما نشرته جريدة الشعب حتى توقفها من أخبار ثقافية وفنية (٩٥) خبراً منها (١٤) خبراً للأقاليم بنسبة (١٤ر٧٣٪)، أما الموضوعات فلقد نشرت (١٠٥) موضوعاً منها (٧) موضوعات عن الثقافة فى الأقاليم بنسبة ٦٦ر٦٪، أما بالنسبة للإبداع فلقد بلغ متوسط ما نشرته الجريدة (٣٥) قصيدة منها (٢٧) لشعراء من الأقاليم بنسبة ١٤ر٧٧٪ الأقاليم، كما بلغ متوسط ما نشرته من قصص (١٩) قصة كان نصيب أدباء الأقاليم منها (١١) قصة بنسبة (٨٩ر٥٧٪، وهى أعلى نسبة نشر للإبداع فى صحف العينة بصرف النظر عن المستوى الإبداعى .

الصحف المستقلة

الأسبوع

انفردت جريدة الأسبوع بعدم إلغاء الصفحة الثقافية أثناء شهر رمضان، ولكنها تعرضت للتقليص أحياناً، وللإلغاء أحياناً

أخرى بسبب ضيق المساحة، وطغيان الإعلانات أحياناً أخرى، ولكن إدارة الجريدة لم تقم بإلغاء الصفحة فى رمضان وهى إيجابية تحسب لها .. وقد بلغ متوسط ما نشرته الجريدة من أخبار ثقافية مصرية (٢٤٦) خبراً منها (٨٢) خبراً للأقاليم بنسبة (٣٣ر٣٣٪)، كما نشرت خلال نفس الفترة (٥٤) موضوعاً كان نصيب ثقافة الأقاليم منها (١٧) موضوعاً بنسبة ٤٨ر٣١٪، كما نشرت ٣١ موضوعاً عن المسرح المصرى منها تسعة(٩) موضوعات حول مسرح الأقاليم بنسبة ٢٩٪ بالإضافة إلى نشرها (١٩) موضوعاً فى الفنون التشكيلية، كان نصيب الأقاليم منها (٦) موضوعات بنسبة (٩, ٣١٪) كما نشرت موضوعات حول قضايا فنية عامة بلغت (٥٨) موضوعاً منها (١٦) حول مشكلات وقضايا فنية فى الأقاليم بنسبة (٥٨, ٢٧٪) ورغم إلغاء الصفحة ست مرات خلال ستة أشهر بنسبة (٢٣٪) إلا أن جريدة الأسبوع حققت أعلى معدل نشر واهتمام بالنشاط الثقافى والفنى فى الأقاليم وخاصة فى الجنوب، ورغم اهتمامها بالحركة الثقافية فى الأقاليم، إلا أنها لم تركز على مبدعى الأقاليم أنفسهم فضلاً عن عدم اهتمامها بنشر الإبداع (فى فترة الدراسة) من ١ / ١ / ٢٠٠٠ وحتى ٣٠ / ٥ / ٢٠٠٠ .

ملاحظات موضوعيه

ذكرنا فى المقدمه أن العمل الإحصائى الوصفى لا يقدم الصورة كاملة، لذا فقد لاحظنا أثناء (المتابعة) مجموعة من الظواهر سنذكرها فى شكل ملاحظات لعلها تكمل الصورة، وإن كانت لا تغنى أبداً عن دراسة (تحليل مضمون) العينة، وهو ما لم يقم به الباحث لضيق الوقت ولحاجته إلى فريق عمل متكامل كما أسلفنا .

وبشكل عام لاحظنا الآتى :

إن أخبار الأقاليم (المبرزه) عادة ما تكون حول (النجوم من المبدعين) القاهريين، الذين يذهبون إلى الأقاليم، فمثلاً أبرزت خمس جرائد من العينه خبر أمسية شعرية للشاعر الكبير عَبد الرحمن الأبنودى فى قنا.. كما أبرزت الأهرام والأسبوع والجمهورية أخبار أمسية مماثلة للشاعر سيد حجاب فى الإسكندرية ومن الناحية الإحصائية (البحتة) يعد هذا الخبر خاص بالنشاط الثقافى للأقاليم، ولكن إبرازه يعود لأهمية (النجم) وليس لأهمية النشاط .

كذلك لاحظنا أن الأهرام والجمهورية والوفد تبرز دائما زيارات وجولات السيد وزير الثقافة فى الأقاليم، سواء لافتتاح

مشروعات ثقافية جديده أو لحضور فعاليات ثقافية، بينما لا تبرز نفس الصحف أخبار نفس المحافظات رغم أهمية النشاط. إذا كان الوزير غير موجود. وربما لا تنشر أخبارها بالمرة .

* لاحظنا أن أخبارًا كثيرة تبرز أسماء (المسئولين) فى هيئة قصور الثقافة، سواء فى العاصمة أو الأقاليم فكثير من الأخبار يكون محورها السيد رئيس الهيئة أو مدير الثقافة العامة أو المشرف على النشر أو مديرى مديريات الثقافة، وتصريحاتهم ولا تركز على المبدعين المشاركين فى النشاط الذى يتناوله الخبر .

* لاحظنا كذلك أن الصحف جميعاً لا تشرك أدباء الأقاليم أياً كانت مكانتهم وأهميتهم الثقافية فى تحقيقاتها حول القضايا القومية ومشكلات الثقافة الوطنية، وتكتفى بكتاب ومبدعى العاصمة بغض النظر عن أهميتهم، فمثلاً فى المعركه التى دارت حول كتاب وليمة لأعشاب البحر.. لم تتوجه أى صحيفة بأى سؤال إلى أى أديب من أدباء (خارج العاصمة)، واكتفت بنشر أخبار قصيرة عن ثلاثة بيانات أصدرها أدباء الفيوم وبورسعيد والاسماعيليه للتضامن مع إدارة النشر والمسئولين عن سلسلة آفاق الكتابة فى مواجهة الحملة المطالبة بمصادرة الكتاب وكأن (أدباء مصر العظام) لا يسكنون إلا فى القاهرة !!

* أيضا لاحظنا أن الصحف لا تهتم بفرق الأقاليم الفنية إلا إذا مثلت مصر فى الخارج كفرقة أسوان للفنون الشعبية وفرقة الشرقية أو فرقة الأنفوشى وغيرها .

* أيضا لاحظنا أن المتابعات النقدية لمسرح الأقاليم لا تنشر إلا أثناء انعقاد (مهرجانات المسرح) الموسمية وأن الصحف نفسها لا تهتم بالعروض المسرحية فى الأقاليم فى غير المواسم إلا إخبارياً ..

إن المتابعات النقدية لإصدارات أدباء الأقاليم تتم فى حدود ضيقة وربما تنفرد بها جريدة أخبار الأدب وصفحة أدباء الأقاليم، أما باقى الصحف فهى تكتفى بنشر أخبار قصيره جداً عن هذه الإصدارات .

* لاحظنا من تقارب (صياغات) نشر الأخبار الخاصه بأنشطة قصور الثقافه إن هذا التقارب يرجع إلى اعتماد بعض الصحفيين على نص النشرات الإعلامية التى يصدرها (المركز الإعلامى) بالهيئة وأن المركز يهتم دائماً بإبراز تصريحات المسئولين، ثم يأتى بعد ذلك موضوع الخبر أو أسماء المبدعين، لذا يوصى الباحث بتغيير هذه الصيغة (الحكومية) من أخبار المركز الإعلامى، صحيح أن إعادة الصياغة بالطريقة التى تبرز

الموضوع وأسماء المبدعين هى مسئولية الصحفى ولكن البعض يستسهل وينشر الأخبار كما جاءت فى النشرة الإعلامية أو فى الفاكس، وقد قرأت خبراً واحداً بنفس الصياغة وبنفس حروف الجر فى ثلاث صحف أسبوعية!!

خاتمة :

أعترف فى الختام بأن النتائج التى تشكلت عبر (العمل) أذهلتنى شخصياً، فرغم متابعتى لأغلب الصفحات الثقافية حال صدورها، ورغم معرفتى بالكثير من كواليس العمل الصحفى الخاص بأقاليم مصر، إلا أن النتائج كانت مفاجئة، خاصة عندما جمعت كافة الإحصائيات التى تؤكد أن متوسط ما نشر فى ستة أشهر من أخبار ثقافية مصرية فى صحف العينة بلغ (١٣.٤٣٣) خبراً، كان نصيب الأقاليم منها (١١٦٩) خبراً فقط بنسبة (٧٧ ٨٪) وهى نسبة تؤكد أن خللاً كبيراً يحدث فى حياتنا الثقافية.. فهل نلتفت لمعالجة هذا الخلل ؟!



ثانيا : الشهادات

النشر الخاص ضرورة
لترقى الأدب والحياة

فؤاد حجازى(*)

وأقصد بالنشر الخاص المبادرة الفردية، التى يقوم بها المؤلف. وأحياناً تكون مبادرة جماعية، حينما يتعاون معه أصدقاؤه، مثل تجربة «أدب الجماهير» التى قمنا بها.

كنا نطبع قسائم بثمن الكتاب قبل طبعه، ونوزعه على الأصدقاء وعلى زملاء الأديب فى العمل.. الموظفين والعمال.. وهكذا اكتسبنا قارئا جديدا، وحصلنا على جزء كبير من ثمن الكتاب قبل طبعه .

والأدب يرقى، بثراء مضامينه، وتعرضه لكل شأن من شئون الحياة. وهذا الثراء يقود إلى تشكيلات جمالية جديدة، تلائم هذا

* قاص روائى، كاتب مسرحى، وكاتب أطفال .

الزخم. وتزيح التقليدية جانبا، وباستمرار .

وهيئات النشر الحكومية، محافظة بطبعها، لاتستطيع أن تنشر ما يخالف توجهات النظام الذى يرعاها. ودور النشر الخاصة، فى الأغلب، تسير فى فلك النظام أيضا، لتحافظ على تواجدها .

والأدب، بطبعه، ناقد، غير قانع بما يحدث، متطلع دوما نحو التقدم. وليحافظ على وظيفته، وعلى ترقيه جمالياً، كان لابد من المبادرة الفردية .

وشهادتى، تتعلق بثلاثة أعمال لى، ومعذرة لاضطرارى لذلك، فالأمر يتعلق بشهادة من واقع خبرتى، لكنى سوف ألجأ قدر الإمكان لحديث الآخرين عنها، تلافيا للحرج، ونشدانا للموضوعية .

ـ رواية «الأسرى يقيمون المتاريس»

قدمتها للرقابة قبل عام ٧٣، فاعترضت على نشرها. أرسلتها لـ«هيئة الكتاب»، وكان يشرف على النشر الشاعر صلاح عبد الصبور. أعطاها لفاحص عسكرى. أبدى بعض ملاحظات، وتحدد موعد لمناقشتها. لم يقدر للموعد أن يتم، حيث تولى

محمود الشنيطى مسئولية الهيئة، ورد جميع المؤلفات إلى أصحابها بحجة إعادة النظر فيها، فربما تخطاها الزمن، نظرا لركنتها الطويلة فى الهيئة، وكأن المؤلفات تسقط بالتقادم .

أرسلت الرواية إلى وزارة الإعلام العراقية، ردتها معتذرة دون إبداء أية أسباب. حاول صديقى الفنان / محمد حجى، وكان يعمل فى الجامعة العربية فى تونس نشرها فى دار نشر خاصة هناك. اعتذرت بحجة أن الحوار ملئ بالعامية المصرية، ولن يفهم فى الدول العربية. مع أن العامية المصرية، هى الوحيدة المفهومة فى الدول العربية، بسبب الأفلام والمسلسلات التليفزيونية المصرية .

وبعد أن فجرت الصحافة فى إسرائيل، موضوع قتل ضباطهم للأسرى المصريين في حروبهم معنا، ظننت أن دور النشر فى مصر، سترحب بالنشر، لكنى كنت واهما.

فلماذا تحجم هيئة الكتاب، أو هيئة الثقافة الجماهيرية، عن نشر رواية مثل هذه لنستمع إلى شهادة من الدكتورة مارينا ستاغ بشأن هذه.. الرواية فى كتابها : «حدود حَرية التعبير»، الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة عام ١٩٩٥، بترجمة طلعت الشايب. تقول :

«يناضل الأسرى من أجل تحسين ظروفهم بكافة الوسائل المعروفة مثل التظاهر والاحتجاج والإضراب عن الطعام والشكاوى المتعددة للصليب الأحمر، كما يبرهنون على تضامنهم القوى بقيامهم بعدة مبادرات ثقافية للمحافظة على الروح المعنوية. وإلى هنا لا يمكن أن تعتبر الرواية خارجة أو مخالفة بالنسبة لأى جهة رقابية، بل على العكس كان يجب أن تكون جديرة بالتقدير. إلا أن الروح الوطنية للأسرى وما يبدونه من مقاومة توضع فى مقارنة مع هزيمة الجيش واستسلامه. كما يتضمن الوصف المباشر لأسلوب الحرب نقدا قاسيا عن درجة الاستعداد ومستوي قادة الجيش» ص١٩٣ .

وتقول فى صفحة ١٩٤ · « وهكذا يوضع اللوم على الصحافة التى كانت تقدم صورة زائفة عن التفوق المصرى، ولكنه يوضع أيضا، وعلى نحو غير مباشر على القيادات العسكرية، التى لم تبلغ وحداتها بالمهام المكلفة بها، فقوات الجيش الأمامية لم يكونوا يعرفون أنهم الخط الأول فى الجبهة، كما نعرف مما رآه الراوى رؤى العين قبل أيام من نشوب الحرب وإن كان لهم يفهم معناه حينذاك» .

وتقول فى صفحة ١٩٦ :

«وصحيح أن هجوم المؤلف على القادة العسكريين لايتعارض بالضرورة مع عملية تصفية الحساب المريرة مع كبار الضباط بعد الحرب (حرب يونيو ٦٧) ولكن يبدو أن المخابرات الحربية كانت تريد أن تقصر المسئولية على من اتهموا رسميا بالتآمر، عبد الحكيم عامر القائد العام للقوات المسلحة، شمس بدران وزير الحربية، وآخرين، وأن تمنع النقد الذى يسىء إلى سمعة الجيش، وعندما حصلت الرواية على إذن بالنشر من الرقابة فى عام ١٩٧٤ أو ١٩٧٥ كان الموقف السياسى قد تغير، وكان الجيش المصرى قد أثبت كفاءته فى حرب أكتوبر، وأصبح من الممكن أن تنسب أوجه التقصير السابقة كلها إلى نظام عبد الناصر، بينما ظهرت على السطح محرمات جديدة تتعلق بحرب ٧٣، وهناك استنتاج عام يمكن الخروج به وهو أنه فى ظل نظام عسكرى مثل النظام المصرى لا مجال لمناقشة أداء الجيش علنا إلا عندما يسمح النظام بذلك».

والسطر الأخير فيما أرى هو بيت القصيد، حيث يكمن السبب فى عدم ترحيب دور النشر سواء كانت حكومية أو خاصة، بنشر هذه الرواية حتى الآن. حقاً الرقابة سمحت بالنشر (الفردى وهو محدود)، لكن الدولة، التى تعتبر نفسها

امـتـداداً لنظـام ٢٣ يوليـو، والتي تنتـقـد الرواية الجـيش، أعـز مؤسساته، لن تسمح لها بالانتشار، كالنشر فى مشروع مكتبة الأسرة مثلا .

ومن هذه النقطة، بالتـحديد، رفض النظام العراقى نشرها. فصدام حسين الذى أقام نظاماً عسكرياً دكتاتوريا بالعراق، يستمد بعضا من شرعيته من نظام ٢٣ يوليو العسكرى، وعندما تنتقد الرواية إحدى مؤسسات هذا النظام، فهى تنتقد بطريقة غير مباشرة، النظام العراقى.

وكـذا الحـال فى تونس، فـإذا كـان زين العـابدين بن على عسكريا، ونظامه لا يختلف كثيراً عن أى نظام عسكرى، فلن تستطيع هيئة نشر تعمل فى ظله، أن تنشر شيئاً ينتقده، ولو بشكل غير مباشر .

وأعتقد أن الحديث لا يستقيم، دون المساس بالقيمة الفنية .

يقول علاء الدين فى مجلة «صباح الخير» فى ٢٤ / ٦ / ١٩٧٦ :

« فى هذا العمل ، نحن قريبون جدا إلى روح مصر الخاصة والفريدة، إلى تلك القدرة الخاصة على تحويل الأحزان إلى موال يشجى ويطرب.. إننا قريبون إلي تفسير تلك الكلمات التى تقول

أن الشعب لا يهزم» .

ويقول الشاعر مصطفى الشندويلي فى مجلة «النصر» عدد إبريل ١٩٧٦

« إنها رواية حرب استطاع كاتبها أن يصور بصدق كل لحظة مرت به. ومن خلال رؤية محددة ومدروسة فى داخل وجدانه الإنسانى والفنى، مفجرا أعقد المشاعد وأدق المعانى، تبدى فيها الصدق فأكسبها بساطة الموقف الدرامى المثير» .

ويقول على عبد الفتاح فى دراسة له بمجلة «الطليعة الأدبية» ـ بغداد ـ عدد إبريل ١٩٨٦ :

«وهناك سبب آخر لا أدرى إذا كان الكاتب قد تعمد الإشارة إليه أو جاء فى لمحة فنية مبدعة دون قصد، ولكنى أرى أنها أروع درجات النضج الفنى والإبداعى فى الرواية ولنقرأ هذه الملحمة · (وهكذا انقضى الشهر دون أن أشعر به، سارحا مع مغامرات عتاة اللصوص في نيويورك وشيكاغو وقراصنة بحر الإنجليز وأعالي البحار وغراميات حسان باريس ص٨٣) .

إن الكاتب يتحدث عن الروايات التى كانت تأتى لهم من مصر ويقرؤها فى الأسر، إنها قصص ومغامرات لصوص نيويورك وشيكاغو وقراصنة الإنجليز ونساء باريس الحسناوات،

فهل نفهم من ذلك أن الكاتب أراد أن يرمز إلى مفهومه عن الغرب بأنهم مجرد لصوص وقراصنة ومجتمعات بلا قيم، ولأن هذا هو الغرب فلا عجب إذا كانت أمريكا تدعم وتساند الصهيونية، ومن هنا تكون السياسة الأمريكية أحد العوامل التى كان لها أثر فعال فى الهزيمة. وأعتقد أنه إذا كان الكاتب شاء أو لم يشأ أن يذهب إلى هذا المقصد، فقد كان من الممكن أن يذكر أسماء أروع روايات الحرب فى الأدب الأمريكى، أو إحدى روايات المقاومة والنضال وهو الذى فى مسيس الحاجة إلى مثل تلك الروايات وما أحسبه فى حاجة إلى روايات اللصوص فى أمريكا والقراصنة فى انجلترا والنساء الجميلات فى باريس. إن ذلك بلا شك هو موقف الكاتب من الغرب وموقفه من أمريكا التى تناصر إسرائيل لتحقيق أحلام الصهيونية. وبذلك يكون الغرب ما هو إلا حفنة لصوص وقراصنة ونساء ساقطات .

وفى النهاية لا ننكر أن فؤاد حجازى قدم لنا وثيقة تاريخية عن الدور النضالى والموقف المقاوم للإنسان حين تعصف الحرب بالوطن، وأشاد بالاتجاه الوطنى والقومى لهذا الإنسان وأبعاده الإنسانية، وبذلك تمكن من تعميق الواقعية الاجتماعية والسياسية فى صورة فنية تجعل من أدبه القصصى أدبا رفيعا

انسانيا لا يقل إيحاءً أو عمقاً عن الآداب الإنسانية العالمية».

أوضح على عبد الفتاح موقف الرواية من الغرب ومن أمريكا بالذات.

وإذا رجعنا إلى كتاب الدكتورة مارينا ستاغ، السابق الإشارة إليه، نجدها تذكر فى صفحة ١٩٩ أن الرقيب حذف من روايتى «رجال وجبال ورصاص» عبارة «إن كثيرا من الأسلحة والمواد التى غنمتها القوات المصرية كانت أمريكية» وتعلق الدكتورة «ومن الصعب فهم حذف تفاصيل مثل تلك عن حرب تمت فى ١٩٦٢ ـ ١٩٦٧ »

إن الدكتورة تبدى عجبها، وقد يبدى القارىء عجبه أيضا، من حذف عبارة تدين أمريكا، من رواية نشرت طبعتها الأولى فى عام ١٩٧٢، وتتحدث عن حرب الجيش المصرى فى اليمن، لمساندة ثورتها. والعجب أننا كنا وقتها فى قمة العداء لأمريكا. فسيناء محتلة، بمباركة ومؤازرة من أمريكا. ومع ذلك لا يريد الرقيب ـ الذى يمثل النظام ـ أى عبارة تخدش حياء أمريكا .

ما معنى هذا.. معناه، أن النظام، مبكرا، ورغم العداء الأمريكى، وضع عينيه على التعاون مع الأمريكيين، لذلك لا يريد نشر ما قد يمسهم بسوء. وقد تحقق هذا التعاون فى عهد الرئيس

السادات بعد حرب ٧٣، ومازال ساريا، ومتعاظما، حتى اليوم .

فكيف السماح بانتشار رواية تتعارض مع هذا التوجه السياسى..؟!

«سجناء لكل العصور » .

تنبع قصص هذه المجموعة، أو الرواية، فى عرف بعض النقاد، من الانتفاضة الشعبية فى ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

وإذا كان رئيس الدولة وقتها أنور السادات، أطلق عليها «انتفاضة حرامية» فلم يكن هذا رأى جمهرة الناس والمثقفين .

يقول حسين عبد الرازق فى كتابه «مصر فى ١٨ و١٩ يناير ١٩٧٧» الصادر عن دار الكلمة عام ١٩٧٩ .

«وهكذا فإن القرارات الأخيرة تعنى نزع ما تبقى من فتات لا يشبع من أفواه الجوعى، ولذلك فإن الانفجار الشعبى كان بمثابة (ثورة الجياع) و(انتفاضة المحرومين) وقد عبر أحد المتظاهرين عن مشاعره لمراسل أجنبى عندما قال له : إذا كان محكوما علينا بالموت فخير لنا أن نموت برصاصهم. »

هذا عن الانتفاضة كحدث، فماذا عن الكتاب كفن أدبى .

يقول علي عبد الفتاح في دراسته الملحقة بالطبعة الثانية من

الكتاب - أدب الجماهير - ١٩٨٧ .

« تقدم الرواية صورة نابضة بالحياة لعلاقة الإبداع بالقمع، الحرية بالسجن، الديمقراطية بالاضطهاد، والعبودية وامتزاج الحلم بممارسة العمل الوطنى، سواء كان المبدع منتمياً للفكر اليسارى أو الليبرالى أو أية عقيدة أو مذهب سياسى، إنه الإنسان المثقف فى تعارضه مع النظام القائم ومناهضته لثقافة فاسدة خرفاء. وإن كانت الرواية تقدم أبطالا من الواقع، شخوصا لهم اتجاهات فكرية واضحة، تعلن عن مواقفها دون رمز أو إخفاء، وهم المناضلون التقدميون بانتمائهم اليسارى وتطلعهم إلى غد أفضل للجماهير الكادحة، فإن ذلك ما يمكن اعتباره إضافة حقيقة فى أدب السجن والمقاومة، إنهم شخوص من البيئة الشعبية بمواقفهم وقضاياهم وأحلامهم» .

وفى ندوة بالبرنامج الثانى بالإذاعة فى ١٩٩٠/٤/٤، تحدث الدكتور أنس داود :

« هناك ظواهر فى الشكل والمضمون عند الروائى فؤاد حجازى. من هذه الظواهر، أنه يعطينا الزمن واضحا، ولكن بطريقة عرضية، كما يعطى الأهمية الكبرى للمكان، فمثلا فى صفحة ٢٧ من الطبعة الثانية يقول : على أية حال، فاجأت

المظاهرات الجميع وأنا منهم، أخطأت الحكومة ـ باعترافها ـ ورفعت الأسعار. ثم خفضتها بعد المظاهرات، فما ذنبنا نحن..؟!

ومن الملامح التى تحملها قصص فؤاد حجازى، السخرية المرة، ولكن هذه السخرية ليست مغلقة، أو حقودة، بل هى سخرية فنية، ضاحكة. يتحدث عن المرارة وهو يبتسم. هذه السخرية المرة الضاحكة، ميزة، نجدها فى كبار الكتاب. فالكاتب الصغير، يتبدى فى الحقد، أو فيما يكرهه، ويمقته. أما الفنان الكبير، يتناول هذه الأشياء، وكأنه يتعامل مع عالم الأطفال، الذين يؤنونه، وهو شيخ كبير، ناضج حكيم.

وتتجلى السخرية المرة الضاحكة فى كثير من جوانب هذه الرواية. ففى صفحتى ٢٨ و٢٩ على سبيل المثال، يفضح غباء السلطة، وجشعها، بحكاية طريفة جدا. يقول إن المظاهرات هاجمت بيت المحافظ، وأخرجت من ثلاجات بيته أرانب ضخمة، لا يقل طول الواحد منها عن متر. وكان الناس يتهافتون على الأرانب، ويشترونها ممن يحملونها، ولكن الراوى نهى زوجته عن هذه الأرانب، وقال لها : كله كوم وأرنب سيادة المحافظ كوم. قالت : كل الناس تشترى منها. قلت نحن بالذات لا .

لو أنه ضبط معه أرنب المحافظ. لوجدت السلطة مبررا

لاعتقاله، وهذه كما نعلم كانت ثورة الجياع، جاع الناس، هددهم غلاء الأسعار، فانطلقوا في الشوارع انطلاقا عفويا .

ومن خلال السخرية، يضع لنا الكاتب مستوى التخمة التي تعيش فيها السلطة. عندها أرانب وجبن رومي وسرفيس مائدة سيادة المحافظ. هذه اللمسات الصغيرة يكتبها فؤاد حجازي بسخرية مرة، ولكنها ضاحكة، سخرية ليست سوداء، سخرية آملة، وباسمة. وفي أدب فواد حجازي هذا الملمح، واضح. الأمل والابتسامة من خلال الانغلاق. لا يأس مطلقا عند هذا الكاتب مهما تعددت صنوف البلاء » .

ويقول الدكتور في موقع آخر :

« وأنتقل إلى نقطة أخرى. استخدم الكاتب مجموعة من التقنيات، التكثيف، والتقطيع واستخدام تيار الشعور، واستخدم الذاكرة لأحداث ماضية، والاسترسال في الماضي. والخلط بين الماضي والحاضر ورؤية المستقبل، وهذه الوسائل مشهودة عند الروائي، ولقد استخدم الكاتب هذه التقنيات، ليبعد روايته، أن تكون تسجيلية أو تقريرية أو مباشرة. وقد نجح في ذلك، وأصبحت روايته رؤية فنية للواقع، وتخطى طريقة تقديم النموذج، إلى طريقة تقديم مجموعة من الشخصيات. وأخرج بعض

المشاهد، لها خصوصية، ولها طعم جديد، ومن المواقف الجميلة، موقف المحقق مع المتهم. يقول : أنت قلت فى روايتك كذا، فقال له المتهم . الشخصية القصصية هى التى قالت. فقال المحقق : ألست أنت خالق الشخصية فقال المتهم : نعم ولكن هى التى تتحرك وتتكلم. أصدر أمراً بالقبض على شخصيات الرواية .

وثمة سؤال يلح عليَّ، بعد أن قرأت صفحة ٦٠ وما بعدها. استعرضت وجوه المعاناة، التى عرضها الكاتب بأمانة ودقة أفزعتنى كثيرا. حقيقة فزعت من هذه الرواية. وأحسست بخوف شديد، وسألت نفسى : هل هذا أدب تيئيس أم أدب تحريض..؟! وأجبت بعد تفكير. هذا أدب يحمل رسالة خطيرة جدا. هو أدب تحريض بالدرجة الأولى. أدب لإيقاظ الجماهير. أدب لتوجيه هذا الجيل، ورفض كل ما تطرحه السلطات الظالمة فى أى مكان فى العالم .

ومن هنا يأخذ أدب فؤاد حجازى طابعه الإنسانى العظيم، وهناك من يقدرونه فى كل أنحاء العالم.» .

ويقول محمد محمود عبد الرازق فى دراسة بعنوان «تقوى السجناء» ألقاها فى احتفالية بى فى نادى القصة بالقاهرة فى ٢٧ / ٣/ ٢٠٠٠ .

« وإذا كانت المجموعة تتحدث عن مواسم سجن الشيوعيين اتساقا مع تجربة الكاتب، فإن الحديث ينسحب على كل المصريين المنصهرين في بوتقة واحدة، فكل الجادين ـ كما فطن الكاتب ـ معرضون لنفس المصير. »

ويقول في موضع آخر :

« ولعل أفضل تصنيف لهذه المجموعة اعتبارها رواية تتألف من إحدى عشرة قصة قصيرة، ومشكلة ضيق الزنزانة من المشاكل التي كثيرا ما تواجه السجون وأقسام الشرطة، وتحل المشكلة دائما دون مراعاة للواقع أو اعتبار لآدمية النزيل» .

وقد يقول قائل : إذا كان هذا رأى النقاد، وإذا كان عصر السادات قد ولى، فلماذا لا تأخذ الرواية طريقها إلى إحدى دور النشر الكبرى..؟! لأنه ببساطة، مازال رأى الدولة الرسمى، بعد مرور عدة عقود، إنها «انتفاضة حرامية» .

هل صدر بيان رسمى بالاعتذار للشعب عما حدث فى ١٨، ١٩ يناير..؟!

هل صدر بيان رسمى يسمى ما حدث انتفاضة شعبية، ويرد الاعتبار لمن سجن وشرد وغرم بسببها..؟!

لم يحدث شيء.. كل ما حدث هو التعتيم. والتعتيم لا ينفى

شيئاً. وأضرب مثلا برواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. أصدر الأزهر فتوى ضدها. وتحفظت رئاسة الجمهورية تجاهها، وتوقف نشرها في جريدة «الأهرام» .

ومؤخرا بادرت إحدى الجرائد الحزبية بنشرها، وكذا بعض دور النشر، مستغلين ما عم الناس من فرح لحصول محفوظ على جائزة نوبل.

لكن الموقف الرسمي تجاه الرواية لم يتغير.. أي تستطيع السلطة في أي وقت أن تحاكم من قام بالنشر، وأن توقف تداول الرواية وهي أمام التيار الإسلامي لم تسمح بتداول الرواية وأمام اليساريين : هل منعكم أحد من النشر، ولذلك صرح محفوظ عندما نشرت مؤخراً أنه لم يعط إذنا بالنشر لأحد. صرح بذلك - فيما أرى - حتى لا تقع السلطة في حرج لو أرادت شيئاً، وحتى يجنب الأزهر أي حرج، لأنه لم يغير فتواه حتى الآن .

وبالنسبة لـ«سجناء لكل العصور»، طبعت الرواية عندما ألغيت الرقابة على المطبوعات، فسارعوا باصطناع قضية بسببها، سجنت، وأفرج عني بكفالة مالية .

أي أن الموقف الرسمي لم يتغير من «انتفاضة الحرامية» .

فهل يمكن طباعتها في هيئة الكتاب أو الثقافة الجماهيرية.؟!

«عنقودة وسُمرة»

أرسلت هذه آلرواية للثقافة الجماهيرية، ومضت الأيام، لا حس ولا خبر، إلى أن كان مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الذى عقد بالمنصوره فى ١٢ / ١٢/ ١٩٩٨، التقيت ومحمد كشيك أمين عام النشر بالهيئة، على عتبات قصر الثقافة .

بادرنى بالقول

- إبراهيم فتحى قرأ الرواية ووجد صعبا نشرها .

كدت ساعتها أموت فى داخلي من الضحك. كان فى يدى حقيبة بها نسخ من الطبعة الثانية للرواية، وكنت أعتزم إهداءه واحدة، لكننى ترفقت به.

هو يخبرنى أن عدم النشر ليس بإرادته. وها هو صديق قديم لك، ويسارى مثلك يرى فيها خطرا، فهل تقدر..؟!

وإذا كانت رواية كشيك صحيحة، فمعناها أن إبراهيم فتحى وجد فى إبرازى للمسكوت عنه فى الأمور الدينية، خطرا، قد يحيق بصديقه كشيك ويعرضه للمساءلة، وقد لا تستطيع تحمل تبعته هيئة حكومية مثل الثقافة الجماهيرية.

ومع ذلك، كانت الرواية قد نشرت فى جريدة «الأهرام المسائى» مسلسلة أسبوعيا فى الفترة من ٧/٩/ ٩٧ - ٢/١١/

١٩٩٧. ويثور السؤال . كيف تنشر فى جريدة ولا تنشر فى كتاب. إنهم يعتبرون النشر فى الجرائد ليس خطرا، فالجريدة ينتهى مفعولها بانتهاء يومها، أما الكتاب، فيمكن الاحتفاظ به وتداوله والرجوع إليه .

وكانت الطبعة الأولى عن طريق إقليم «شرق الدلتا الثقافى» وهو هيئة حكومية، لكن أرجو الملاحظة أنه هنا فى هذا الوقت لم يراجع أحد ورائى، كما أن الطبعة محدودة، فقط أربعمائة نسخة.

أما الطبعة الثانية، والتى كانت منها نسخ فى حقيبتى فكانت مبادرة منى .

تقول الدكتورة عزة بدر فى دراستها عن هذه الرواية بمجلة «الثقافة الجديدة» عدد يونيو ٢٠٠٠

«تنتصر الرواية للعقل وإعلاء قيم التفكير، فقد اعترض المعترضون على حرق نسخ القرآن أو المصاحف عند الأفراد ليتم تدوين قرآن واحد لا تختلف عليه الأمة، فليس المهم أن ترضى حفصة زوجة رسول الله صلى الله عليه وسلم لأنهم اتخذوا المصحف الذى بحوزتها بيانا للناس ولا مصحف عثمان بن عفان أمير المؤمنين فى ذلك الوقت، ولكن الكلمة للمصحف

المحقق الذى اجتمع على التثبت والتيقن من كمال آياته خيار الصحابة وأكثرهم علما ورواية واتصالا برسول الله» .

وتقول فى موضع آخر :

«لهذه الرواية جزاء الإحسان إلينا بهذا الألم المثالى، بتعانق العقل والعاطفة، بإبراز قيم الفكر والتدقيق والبحث عن الحقيقة. لهذه الرواية جزاء الإحسان إلينا بعالم من المشاعر البيضاء المرهفة الصادقة فى وقت نحن فى أمس الحاجة إلى هذه القيم الحقيقية» .

ومما أسلفت يتضح أن كثيرا من المحاذير مازالت قائمة، تعرضت لبعضها من واقع تجربتى، نقد المؤسسة العسكرية كما فى رواية «الأسرى يقيمون المتاريس»، الاختلاف السياسى عن رأى السلطة، مثل الانتفاضة الشعبية «سجناء لكل العصور»، أو بإبراز المسكوت عنه «عنقودة وسمرة» .

وبالطبع لم تكن لهذه الأعمال أن ترى النور، لولا المبادرة الفردية.. التى لولاها لحرم الأدب والفن من كثير من الأعمال ذات الفضاءات المغايرة للسائد، وغير التقليدية ، وذات التشكيلات الجمالية الجديدة، واكتشافها وإبداعها لحقائق فنية، تسهم - دون شك - فى ارتقاء الأدب الذى يسهم بدوره فى ارتقاء الحياة .

الثقافة الجماهيرية.. المسار والمصير
ثلاثون عاما فى الداخل
١٩٥٦ / ١٩٨٦

محمود سعيد محمود(*)

١ ـ المقدمة :

من الصعوبة بمكان رصد آلاف الوقائع اليومية فى سيرة شخصية فى إطار المسيرة التاريخية لجهاز الثقافة الجماهيرية فى مصر. فى مجتمع يموج بالحركة، وصراع المتناقضات بين قوى وعلاقات الإنتاج بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩/ ١٩٤٥) .

تعرفت على مؤسسة الثقافة الجماهيرية فى صيف ١٩٥٥ إبان التدريب العملى فى المعهد الثقافي بالإسكندرية تحت إشراف أ. سعيد البندارى -شقيق الكاتب الصحفى الراحل

---

* وكيل وزارة الثقافة الأسبق .

جليل البندارى- الأخصائى الاجتماعى بالمعهد. مؤسسة استهدفت تعليم الكبار ممن فاتهم قطار التعليم بدراسات حرة وبدون شروط سوى الإلمام بالقراءة والكتابة، الأمر الذى يتناقض مع فلسفة المؤسسة التى تعلم الناس كل شىء ما عدا اللغة العربية، لغتهم !! وهناك مواقف للبرجوازية الحاكمة تؤكد المعارضة الشديدة لتعليم الكبار بمعنى محو الأمية برزت فى برلمان، ما قبل ثورة يوليو ٥٢ ممثلة فى الاعتراض على مشاريع محو الأمية، رغم القوانين الدافعة لها والتى فرضت عقوبات مالية على المتخلفين !! .

بجانب أقسام الدراسات هناك الهوايات المهنية وأقسام الخدمات العامة · كالحفلات والرحلات بالأساليب المدرسية .

٢ ـ البداية العملية :

صدر قرار تعيينى أخصائياً اجتماعيا فى المركز الثقافى ببورسعيد يوم ٣١ اكتوبر ١٩٥٦. اليوم الذى اعتبرت فيه بورسعيد مدينة مغلقة اثر العدوان الثلاثى الغاشم الذى قامت به انجلترا وفرنسا واسرائيل (والذى يجهل بعض شباب مصر اليوم عنه شيئاً للأسف الشديد) .

وجدت الحال فى المركز الثقافى ببورسعيد لا يختلف كثيرا

عن المعهد الثقافى بالإسكندرية، غير أن حجم العمل فى الإسكندرية أكبر وأكثر كثافة فى الأنشطة الاجتماعية، وفى الدراسات والهوايات المهنية العامة فى المدارس بحكم تبعية المؤسسة لوزارة التربية والتعليم، ولظروف الاستقرار النسبى فى الإسكندرية .

طبيعة المرحلة : الزمان والمكان، فرضت علينا تكثيف النشاط فى ميادين التوعية القومية بمختلف الأدوات والأساليب المتاحة من محاضرات وندوات مشتركة مع مكتب مصلحة الاستعلامات (حينئذ) واحتراما وتعظيماً لشموخ أهلنا فى بورسعيد، وهم فى أوج الانتصار على المعتدى الأجنبى، وإسهاما فى انبثاق بنور فنية تلقائية شعبية كجماعات وفرق السمسمية التى سجلت أروع صور المقاومة الشعبية بالقصة والموال : «فى بورسعيد الوطنية / فرق مقاومة شعبية / هزمت جنود الاحتلال / مبروك يا جمال..»

أقسام الدراسات عادية، إقبال الشباب والطلائع على فصول التكوين المهنى (ميكانيكا، براده، نجارة، قيادة سيارات) كان كبيراً خاصة أن من يقوم بالتدريس والتعليم والتوجيه المهنى مدرسى المدارس الصناعية بالمحافظة .

إن المراكز الثقافية فى المحافظات منتشره ولها فروعها فى المدن والمراكـز الإدارية ، عـدا مـا كـان فى القـاهرة وفى الإسكندرية بحكم الكثافة السكانية من ناحية وتمركز القادة والمفكرين والسلطات بصفة عامة. فأصبح فى كل منهما معهد ثقافى يتفوق من حيث الموارد المادية والتجهيزات والقوى العاملة كما وكيفا .

كانت بداية الحركة التنظيمية الحكومية لهذا النشاط فى شكل جامعة شعبية فى القاهرة فى ١٠ أكتوبر ١٩٤٥، وما لبث أن صدر مرسوم ملكى فى ١٧ مايو ١٩٤٨ تحويلها إلى مؤسسة الثقافة الشعبية ونشرها فى مديريات مصر ومحافظات القاهرة والإسكندرية والقناة (بورسعيد والسويس) .

عطلت البيروقراطية العتيدة فى مصر قانون إنشاء وزارة الإرشاد القومى فى جزئية نقل مؤسسة الثقافة الشعبية إليها عام ١٩٥٢ بعد أن رأت حكومة ثورة يوليو إحداث هذا التغيير فى العمل الثقافى والإعلامى. كانت حجة البيروقراطية أن الشق التعليمى يجب أن تستمر تبعيته لوزارة التربية والتعليم، أمّا الشق الثقافى فيدخل فى إطار الدعاية أى فى مهام وزارة الإرشاد القومى .

أسقط الاعتراض البيروقراطي بعد أن تحدث جمال عبد الناصر في مجلس الأمة عن الأهمية القصوى لبناء الإنسان المصرى فى تلك المرحلة الحاسمة من حركة التاريخ. كان ذلك فى عام ١٩٥٧ وعقب هذا الخطاب التاريخى، انضمت مؤسسة الثقافة الشعبية إلى الوزارة الجديدة.. وزارة الثقافة والإرشاد القومي فى ١٩٥٨ .

٣ ـ النقلة النوعية :

خرجت المؤسسة من نطاق وزارة التربية والتعليم، وبالتالى ابتعدت عن هدف تعليم من فاتهم قطار التعليم. انضمت إلى فاعليات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، وأصبحت تسمى جامعة الثقافة الحرة. ومراكزها كما هى فى المحافظات وعشنا إشكالية انعدام وجود مجتمع خاص بالمراكز الثقافية وهو جمهور أقسام الدراسات والهوايات المهنية والفنية وأصبح الجمهور الذى نتعامل معه جمهوراً متغيراً.. جمهور المحاضرات والندوات والعروض الفنية، الأمر الذى يتنافى معه القول بإمكانية التراكم المعرفى المستمر لرواد المراكز الثقافية

٤ ـ العمل فى طنطا :

نقلت للعمل فى مركز طنطا الثقافى صيف ١٩٥٩، وفى

مرحلة الانتقال من إمكانات وموارد التربية والتعليم من مدارس صناعية وتجارية ونسوية وثانوية (اللغات) إلى نشاط ثقافى عام بلا موارد تقريباً، وتبدلت العلاقة المحلية بين المراكز الثقافية والمناطق التعليمية إلى علاقة مركزية مع الإدارة العامة لجامعة الثقافة الحرة .

أعدت الإدارة المركزية برنامجا متنوعا لما يسمى بالحلقات الثقافية بديلا عن الشعب الدراسية وأقسام الهوايات المهنية ولكن التكوين العضوى لهذه الحلقات كان أمرا متروكا للمراكز الثقافية وفقا لقدراتها الذاتية .

وضعت نظاما بديلا تمثل فيما أسميته بالأسر، وهى تجربه فريدة داخل المراكز الثقافية ووجهت بالكثير من العقبات الداخلية والخارجية على حد سواء .

فى الفترة الانتقالية عشنا بلا رواد أى أعضاء ثابتين وغاب مجتمع الرواد الذى أطلق عليهم اسم الدارسين، والذين كانوا يشكلون - ديمقراطيا - بالانتخاب اتحادا لهم يمارسون من خلاله عملية المشاركة فى تخطيط وتنفيذ النشاط الثقافى والاجتماعى والفنى. سقط هذا الأسلوب، وأصبحنا نعانى من دعوة الجماهير إلى الحلقات الثقافية الجديدة التى تنوعت بين الثقافة القومية،

والعمالية والزراعية والنسوية والتاريخية.. إلخ، ولم نكن بحاجة إلى المنهج المركزى فحسب، بل نحن بحاجة إلى المكان وإلى المحاضرين وإلى الاعتمادات المالية للنشاط ولحوافز العاملين.

الأسر هى الحل.. ناديت بتكوين أسر للنشاط النوعى. مثلا أسرة سيد درويش للنشاط الموسيقى، أسرة الاشتراكية للتاريخ والفكر القومى، أسرة على مبارك لأصدقاء المكتبة، أسرة يوسف وهبى للمسرح. وصل عدد الأسر إلى عشر أسر، لكل أسرة رائدة متطوع ويعمل وفقا لجدول زمنى محدد، والعضوية مفتوحة.

وهكذا عادت الحياة فى حركة نشطة وبالموارد المحدودة وتعودت العراقيل من إدارة المركز التى بدأت تشعر بنجاح للتجربة غير راغبة فى تحقيقه، اذ كانت ترى فى العلاقة مع التربية والتعليم أفضل نظم العمل وأكثرها منطقا وفائدة للمجتمع بل ترى فى النظام الجديد تخريب متعمد .

وبالتالى أصدرت من التعليمات للعاملين وللعمال على حد سواء بتعطيل المسيرة ووضع العراقيل (مثل : ترك العمل فى المساء، تكليف العمال بمهام مخالفة، تعطيل صرف المستحقات، كثرة أعطال أجهزة الإضاءة والمعدات ... الخ) .

أما إشكاليات تمثلت فى متابعة أمنية كثيفة خاصة لأسر الدراسات التأريخية والقومية مما دعى أصدقاء إلى نقل هذه النوعية من النشاط إلى مكتب الاستعلامات وأخيرا إلى الاتحاد الاشتراكى الذى كان يعانى عجزا فى الكوادر للدعوة والفكر .

شعرت الوزارة بهذا القصور فى الفكر وفى حركة مراكز الثقافة، وعقب زيارة للوزير «ثروت عكاشة» إلى الاتحاد السوفيتى (السابق) والدول الاشتراكية فى أوروبا الشرقية أعلن عن خطة لبناء قصر للثقافة فى كل عاصمة محافظة تلحق بها قافلة للثقافة تقدم عروضها فى الريف المصرى، وذلك فى خطة قومية (٥٩/٦٠-٦٤/٦٥).

وبدأت الدولة بالفعل فى إنشاء قصور للثقافة فى المحافظات، تم فى معظمها ومازال البعض يعانى نقصا فى قصور الثقافة بمواردها المادية (مبان وأجهزة) وكان الإهمال من نصيب طنطا حتى الآن، ومن الأمثلة الصارخة على عنف البيروقراطية : قصر ثقافة المنصورة الذى وضع له حجر الأساس عام ١٩٦٠ وتم افتتاحه عام ١٩٨٦، بل عجز أنور السادات عن إنجازه عام ١٩٨٠ حيث ولفق على استعماله، واعترض وزير التخطيط قائلاً مقولته المشهورة «أجيب منين» «خليه هو يدفع ولكن تأشيرته

وموافقته على راسى من فوق» .

فى إطار التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى عاشتها مصر فى الستينيات تحولت جامعة الثقافة الحرة من مجرد فرع صغير فى مصلحة الاستعلامات ترعى أكشاك، تعلق عليها الصحافة الحكومية بمسمى مراكز الثقافة والاستعلامات والتى أعلن الوزير عبد القادر حاتم عن مشروع لزيادتها إلى ٤٠٠ مركزا (أى ٤٠٠ كشكا) للثقافة والاستعلامات بتسطيح ليس له مثيل. وكان شعار المرحلة سيادة الكم على الكيف، فالكيف محصلة للتراكم الكمى فى استهزاء واضح بقانون من قوانين حركة المجتمع والتاريخ.. ولكنه أسلوب فاشل لم يؤد إلى أى تقدم سواء فى مجالات الثقافة أو الإرشاد القومى. اللهم توزيع الفائض الفاسد من مطبوعات مصلحة الاستعلامات مع بعض العروض الفنية المشتركة مع باقى هيئات المحافظات للتوعية والدعاية المحلية والقومية .

فى إطار التحولات انبثقت الثقافة الجماهيرية تحديدا عام ١٩٦٦ فى إطار وزارة الثقافة، وتضمنت أهدافها نشر الثقافة الاشتراكية بالمحاضرة والندوة. وبأشكال فنية تمثلت فى المسرح والسينما والفنون الشعبية والفنون التشكيلية وفى تشجيع الهواة

فى كل الميادين، ليصوغ كل هذا ثقافة محلية تتشابك بعضوية فى الثقافة القومية، واستحدث نشاط ثقافة الطفل وثقافة القرية التى كانت تقدم فى مرحلة سابقة من خلال قوافل الثقافة المشتركة فى المحافظات ولم يكن هناك موقع ثقافى فى قرى مصر الـ ٤٥٠٠، أى كرس النشاط لتهميش الفلاحين .

انطلقت القوافل التى وصلتنا من الدول الاشتراكية لتقديم السينما والمكتبة وألحق بها المسرح الشعبى يقدم المسرحيات البسيطة والموسيقى والغناء والمنولوج (محمد إدريس، وعبد الفتاح راشد الذى فقدناه الشهر الماضى فى حادث تصادم سيارة) .

استمراراً للنقلة النوعية فى مرحلة التحول الاشتراكى والتى قاد الثقافة الجماهيرية فيها أ. سعد كامل (الكاتب الصحفى بجريدة الأخبار)، عاونته مجموعة من المثقفين الاشتراكيين، دخلت الهواية بشكل مكثف فى دائرة الاهتمام فظهرت فرقهم المسرحية التى أخرج لها فنانون كبار من القاهرة، وكذلك الفرق الموسيقية، وفرق للفنون الشعبية، وتحقق اللقاء بين أدباء الأقاليم وجيل الرواد من الكتاب، لقاءات على موائد الإبداع والنقد والتوجيه.. ماجت الثقافة الجماهيرية بحركة واسعة ثابتة

الحظى، سرعان ما ضربت فى تداعيات هزيمة ٥ يونيو .

ونعقت غربان البيروقراطية، وتعقبت المعاونين لـ أ. سعد كامل بعد نقله إلى دار الكتب، وكان أخشى ما تخشاه سلوك وتصرفات المؤيدين له من العاملين الأصليين فى الجهاز، وكان أبلغ دليل على تلك الخشية جاء فى شكل تحذير (لنا) ابان دورة تدريبية فى الوزارة من ارسال أية برقيات احتجاجية سواء للوزير عكاشه أو للرئيس الراحل جمال عبد الناصر.

شكلت لجنة لإدارة الثقافة الجماهيرية رأسها الوكيل / عبد المنعم الصاوى، وجمدت كافة الأنشطة تقريبا، إلى أن عين د. عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبى / ك. الآداب جامعة القاهرة الذى حاول تهدئة الموقف، وسار النشاط كما هو نسبيا غير أن أسلوب التجميد ببطء اتخاذ القرار كان هو المتبع، فلأول مرة يقام مهرجان الفرق الإقليمية للمسرح والموسيقى والغناء تحت إشراف وزارة الشباب بفرق الثقافة الجماهيرية، والمؤسف أن هذا المهرجان قد تم فى غيبة إدارة المسرح التى كان يشرف عليها وقتذاك الفنان حمدى غيث، وبطبيعة تخصص د. يونس ازدهر نشاط الفنون الشعبية على حساب كافة الأنشطة وقد رافقه حينذاك أحمد مرسى (طالب الدراسات

العليا الذى كان يشرف على أطروحاته د. يونس) عضو مجلس اتحاد الكتاب فى مصر حاليا، والأستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة .

حاولت عدم تغيير شكل ونوعية الأنشطة الثقافية والفنية فى تلك المرحلة الانتقالية لارتباط رواد قصر ثقافة طنطا بتلك الأنشطة والتى تجـذرت لديهم إلى الدرجـة التى تحـملوا مسئوليتها المالية والإدارية دون ترقب أى مدد من الإدارة العامة فى القاهرة.

٥ ـ العلاقات مع الأجهزة التنفينية والسياسية :

تبلورت العلاقة مع الأجهزة التنفيذية فى تنسيق حركة القوافل التابعة للثقافة وللاستعلامات وللثقافة الصحية وللوعظ والإرشاد الدينى من الأزهر ووزارة الأوقاف كما أسلفت تحت قيادة المحافظة فى وقت مبكر من نظام الإدارة المحلية. غير ذلك كان دعم الإدارة المحلية مرفوضاً، كما قال المحافظ عمر زعفان : «انتم موش تبعنا أى حاجة عاوزينها اتصل بوزيركم...!!» .

أما أجهزة الامن فالعلاقة قائمة وتكاد تكون شبه يومية، سواء بالمبادرة من جانبنا بالإخطار بالنشاط ونوعه ومكانه والقائمين عليه أو من جانبها للمتابعة .

أمـا العـلاقـة مع التنظيم السـيـاسى (الاتحـاد الاشـتـراكى العـربى) كـانت فى البـداية مـحـاولة نقل نشـاط وبرامج أسـرة الاشتراكية والدراسات القومية إلى مقار التنظيم ولم أعارض المحاولة فى محاولة لاستقطاب عناصر متميزه وللحصول على تأييد لكافة أنشطة القصر المتعددة. كانت أبرز تجارب التعاون مع قيادات فلاحية (فكرى الجزار) بإقامة ندوات سياسية حول مشروعات الإصلاح الزراعى، والحركة النقابية الفلاحية التى كانت تقاومها الرجعية بإصدار إشاعات مغرضة، كما تصدت قبل الثورة لتشريعات محو الأمية، تصدت فى خفاء لتنظيم الفلاحين فى نقابات بدعوى اتجاه الثورة لترحيلهم إلى الوادى الجديد فى عملية سخرة جديدة، وإشاعة تطبيق الشيوعية فى قرى التجميع الزراعى.. (نواج)، هكذا تصدت عناصر الثورة على المستوى المحلى بمؤازرة من قافلة الثقافة.. للنشاط الذى عطلته الإدارة المحلية بخطوة تبدو غاية فى البراءة داخلها التعمد فى التعطيل «لازم تاخدوا موافقة المحافظة قبل التحرك إلى القرى» . وغالباً ما غابت هذه الموافقة إلا فى حالة إقامة عروض فنية مسرحية أو غنائية بتعليمات مشددة بعدم إقامة ندوات !

للثقافة، فانفردت به مجددا الديوانية العتيدة .

في عام ١٩٨٥، أثناء وجود سعد الدين وهبه عضوا بمجلس الشعب ورئيسا للجنة الثقافة عرض عليه مشروع قانون بإنشاء وتنظيم الهيئة القومية للثقافة الجماهيرية باعتباره راعيا للثقافة الجماهيرية بحكم قيادته لها قرابة عشر سنوات وأكثر الناس علما بما يعانيه الجهاز عاملين وروادا من متاعب. وفي المذكرة التفسيرية أوضحت الرغبة الملحة للاستقرار والعلاج الحاسم في قانون بمثابة عامل ثبات، غير أن نصل بالتفاهم مع السلطات المختصة أن يصدر بتحويل الجهاز إلى هيئة عامة بقرار جمهوري.. فصدر القرار ٦٣، في مارس ١٩٨٩ باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة فكان تغيير الاسم هو التغيير الوحيد الذي أدخل على المشروع الذي قدمته للأستاذ سعد الدين وهبه رحمه الله الذي ركز على الدراسات والبحوث لفئات المجتمع مع الادارة الجماعية بمجلس ادارة .

١٠ ـ المصير / الرؤية المستقبلية :

وبمعنى أخر ما هي حدود الحلم بمستقبل الثقافة في مصر عامة، وللثقافة الجماهيرية على وجه الخصوص.

أن يكون هناك لدى الجهاز الرسمي للدوله هدفا استراتيجيا

خدمات الثقافة الجماهيرية، تضمن تأصيلا للمسيرة التاريخية، وموقعها من تجذير الثقافة الثورية، وإتاحة الفرصة للجماهير خاصة العمال والفلاحين، والشباب للاطلاع على منجزات رواد الأدب والفن، سـواء باللقـاءات الحـيـة وإدارة الحـوارات، أو بالزيارات المنظمة إلى حيث هم فى القاهرة. كما استطلع البحث الرأى العام ممثلا فى رأى القيادات التنفيذية، والقيادات السياسية والمترددين على قصور الثقافة وروادها. كان مجال البحث الزمنى عام ١٩٦٩ والمجال الجغرافى سبع محافظات متنوعة بين الساحلية والزراعية والصناعية .

عملت فى الإدارة المركزية من ١٩٧٠ فعاونت بشرف زملاء آخرين لاستمرار رصد الثقافة الجماهيرية بالبحث العلمى. أعد الزميل «إبراهيم عبد الرحيم فرج» بحثه فى معهد التخطيط القومى عن دور الثقافة الجماهيرية فى التنمية الاجتماعية عام ١٩٧٣ والزميل «محمد عبد الفتاح شلبى» عن تقييم الثقافة الجماهيرية فى مجال المسرح بقصر ثقافة الغوري عام ١٩٧٨، والزميلة «فاطمة عبد الحميد فرحات» عن محو الأمية فى قصر ثقافة الريحانى ١٩٧٤ .

على المستوى الأكاديمى حصل «ابراهيم محمد ابراهيم» على

الدكتوراه فى مجال تقويم مؤسسات تعليم الكبار (فى الثقافة الجماهيرية) ١٩٨٢ وحصل «متولى محمد متولى قمر الدولة» على الدكتوراه من جامعة طنطا ١٩٨٩ عن الدور التربوى للثقافة الجماهيرية .

وحصلت «فؤاده البكرى» على درجة الماجستير من كلية الاعلام جامعه القاهرة عن الثقافة الجماهيرية.. دورها فى نشر الثقافة عام ١٩٧٨ .

وحصل «خليفة محمد إبراهيم موسى» على درجة الماجستير من كلية الآداب ـ جامعة أسيوط ١٩٨٧ عن الدور التربوى لمراكز الثقافة الجماهيرية (دراسة حالة فى سوهاج) .

وحصل «مصطفى عبد العظيم فرماوى» على درجة الماجستير من ك. الخدمة الاجتماعية. جامعة حلوان ١٩٨٦ عن دور الثقافة الجماهيرية فى تنظيم المجتمع .

وهناك أبحاث أخرى تضمنت الإشارة إلى الثقافة الجماهيرية مع عناصر أو مجالات الثقافة المتعددة كرساله دكتوراه لنادية بدر الدين أبو غازى. ك الاقتصاد والعلوم السياسية ١٩٩٣ عن الدولة والثقافة .

وبحث عن الثقافة فى العقد القادم. ١٩٨٠ أكاديمية ناصر

العسكرية العليا .

لقد كان الرصد للتجربة بالبحث العلمى حلما من أحلامى حققه الشباب الواعى فى الثقافة الجماهيرية وفى المحافل الأكاديمية والبحثية المتعددة .

وتبقى استفادة الجهاز وقياداته بنتائج تلك البحوث واعتقد أنها مسألة ليست شاقة وليست مستعصية إذا ما أعترف القائمون على أمره أنهم ليسوا أصحاب الحقيقة وحدهم، وأن عليهم الاطلاع على آراء مغايرة لما فى عقولهم. إن سمة الإيمان بالتعددية سمة حضارة العولمة .

٧ ـ ديمقراطية الثقافة «فى الإدارة المركزية بالقاهرة» :

فى مطلع عام ١٩٧٠، أوكل إلىّ تنظيم مؤتمر للثقافة الجماهيرية بإشراف سعد الدين وهبه (وكيل الوزارة الجديد المنوط به قيادة الثقافة الجماهيرية)، وهو بالمناسبة الذى أشرف على البحث الذى قدمته فى معهد التخطيط القومى .

أقيم المؤتمر الأول فى أبريل ١٩٧٠ وتحددت محاوره فى مناقشات أربع لجان :

(١) دور الثقافة الجماهيرية :

المقرر : محمود الشنيطى.

الأمين   محمود سامى .

(٢) العلاقة مع المنظمات الثقافية

المقرر   بدر الدين أبو غازى

الأمين : حمدى غيث.

(٣) الأشكال الفنية الملائمة :

المقرر : عبد المجيد أبو زيد

الأمين   عبد العظيم على.

(٤) التحديات التى تواجه الأدباء ·

المقرر أحمد عبد المعطى حجازى.

الأمين · ابراهيم عماد .

وخلص إلى توصيات وضعت لقواعد عمل فى الثقافة الجماهيرية فى مجال إنشاء قصور وبيوت الثقافة، وكافة أشكال العمل الثقافى والفنى، وفى دعم وحل مشكلات أدباء الأقاليم سواء ما تم تناولها فى مؤتمر الزقازيق (ديسمبر ١٩٦٩) أو ما استحدث بحثه فى المؤتمر الأول للثقافة الجماهيرية، كما تناولت الأوراق والتوصيات توثيق العلاقات مع المنظمات الثقافية المصرية والدولية كاليونسكو استثمارا للإمكانات وتبادل الخبرات.

كان المؤتمر حدثا جديدا وهاما فى الأوساط الثقافية، تحققت به بدرجة ما، ديمقراطية الثقافة، فلم تعد القرارات فردية أو شكلية، بل جاءت وفق إرادة المؤتمرين (٥٠٠ قيادة ثقافية وتنفيذية وسياسية) .

مارست العمل بعد المؤتمر فى المكتب الفنى، والذى حددت إطاراته فى تنفيذ ومتابعة قرارات المؤتمر الأول للثقافة الجماهيرية، وغيرها من البحوث والدراسات، بالتعاون مع الإدارة المختصة بالتخطيط والمتابعة والإحصاء والبحوث .

لم أجد صعوبة بعد عدة شهور من العمل فى المكتب الفنى، في الانتقال إلى التخطيط والمتابعة، وقد اعتمدت فى صناعة مشاريع الخطة الثقافية والفنية من حيث المضامين على وثائق وتوجهات ثورة يوليو، الأمر الذى سبب الكثير من المتاعب مع السلطات المركزية بعد رحيل عبد الناصر بصفة خاصة، وقد سبقت الرحيل ارهاصات تعتبر مقدمة للاشتباكات القادمة، فعلى سبيل المثال : جاء المكتب الفنى من العلاقات الثقافية الخارجية قرارا لليونسكو بالاحتفال بمئوية لينين وكان على المكتب إخطار كافة مديريات الثقافة بمضمون قرار اليونسكو باعتبار لينين شخصية عالمية ذات تأثير عظيم الشأن فى حركة

التاريخ. استدعى سعد الدين وهبه بعدها وطلب منه احتفال كافة قصور وبيوت الثقافة بالمولد النبوى الشريف بصورة مكثفة وباستخدام كافة الوسائل المتاحة ماليا وبشريا.. أردف المسئول «اشمعنى لينين..»!!.

برزت تداعيات هذا الموقف فى الإحالة الى التحقيق بدعوى إقامة تنظيم مناوىء للسلطة داخل الجهاز يقوده سعد الدين وهبه، الذى كان يحرص دائما على الالتقاء بالدارسين فى مركز إعداد الرواد مساء كل أحد. طبعا كانت التحقيقات التى شملته، وفؤاد عرفه وعمر البرعى ونفيسه عكاشة وكاتب هذه السطور مجرد بالونات اختبار، إذ لو صحت الدعوى أو التحريات لوصلنا إلى أحد أجهزة الأمن القومى وليست النيابة الإدارية .

إشكالية مضامين الخطة : بعد وفاة الزعيم جمال عبد الناصر جعلنا نستمر بنفس الأسلوب بعض الوقت بل أضفنا إلى وثائق يوليو/ ورقة أكتوبر ودستور ١٩٧١.

ويبدو أن القوى المناوئة وجدت الحل فى قانون إعادة تنظيم الدولة، إذا ما نقلت الثقافة الجماهيرية إلى المحليات بمادة واحدة.. وفى الحقيقة قررنا عدم التنفيذ لاستحالة ذلك عمليا، وفي نفس الوقت رفض عدد كبير من المحافظين استنادا إلى

عدم توافر الإمكانيات لديهم وضآلة إمكانيات قصور وبيوت الثقافة.. تجمد النقل .

٨ ـ تدخلات فى طريق المسيرة :

تجمد نقل جهاز الثقافة الجماهيرية ومازالت القوى المناوئة تواصل بحثها المسعور عن وسيلة الضرب والتشتيت، وسرعان ما سنحت لها الفرصة بخطأ لممدوح سالم رئيس الوزارة والعنصر القائد لحزب مصر الاشتراكى، اذ رشح عضوين من الحزب فى دائرة واحدة (الأزبكية) وهما عبد المنعم الصاوى وسعد الدين وهبه. وصفة الاثنين واحدة(فئات). فاز فى الانتخابات عبد المنعم الصاوى، وهاجم سعد الدين وهبه على صفحات جريدة الجمهورية، كما شن حملة على مساعديه من العاملين فى الثقافة الجماهيرية، بعد وقت قصير عين وزيرا للثقافة والإعلام فأبعد سعد الدين وهبه وأوفد آخر، بدأ نشاطه بتغيير اسم الجهاز إلى المراكز الثقافية .

تخطينا هذه المرحلة القصيرة بعدد صغير من الخسائر، إذ أوقفت الركيزة الباقية لديمقراطية العمل الثقافى وهى المؤتمرات القيادية التى كانت تعقد مرة فى العام لتقييم الإنجاز ووضع أطراً الخطة الجديدة .

وقد حد من خطورة هذه الخسائر المتاريس التى أنشأناها فى الجهاز، نوخت الاتحاد الاشتراكى هى وحدة الثقافة الجماهيرية يقودها فؤاد عرفه، واللجنة النقابية للعاملين فى الثقافة الجماهيرية يقودها كاتب هذه السطور، وجمعية الخدمات للعاملين فى الثقافة الجماهيرية يقودها عبد المنعم السكرمى .

وهكذا ظل اسم الجهاز يتردد على الألسنة فى الداخل وعلى أقلام الأصدقاء فى الصحافة. وغيرها من أجهزة الإعلام. انتهت الهجمة بعد عودة سعد الدين وهبه وتعيين قيادات جديدة للجهاز (سعد عبد الحفيظ)، وعقد المؤتمر الثامن لقيادات الثقافة الجماهيرية فى ابريل ١٩٧٩، واستمر الجهاز فى مسيرته المعتادة، وقد رفع إلى «حسن اسماعيل» وزير الثقافة، والتعليم العالى، والتربية والتعليم، والبحث العلمى توصيات المؤتمر وتصدرتها توصية تحويل الثقافة الجماهيرية إلى هيئة عامة.

٩ ـ نحو الهيئة العامة :

مع تزايد وتشابك اشكاليات العمل المالى والإدارى، والتدخلات المفروضة على سياسيات الثقافة الجماهيرية سواء بالاعتراض الشكلى أو الإلغاء، واستنادا على خبرات تؤكد أن الفكر الديوانى سوف يسقط بالضرورة لو تحول الجهاز إلى

هيئة عامة .

فى عـام ١٩٧١ تقدمنا بمشروع الهيئة العامة للوزير الذى غادر الوزارة بعد قليل، ولمسنا تجربة الجامعة الشعبية منفذه فى جامعة عين شمس حيث نقل إليها الوزير فى صورة مركز خدمة المجتمع.. مسألة أسعدتنا لما فيها من خدمة لأبناء الوطن .

وفى عام ١٩٧٦ تقدمنا بمشروع جديد للهيئة العامة للوزير «جمال العطيفى» وبعد حوار مع مستشاره القانونى «بدير الألفى» وافق على المشروع بعد تعديل مادة واحدة، ووعد الوزير باتخاذ إجراءات استصدار القرار الجمهورى بعد عودته من مهرجان فنى فى «لاكار» بالسنغال وعاد بعد الانتفاضة الشعبية فى يناير ١٩٧٧ حيث أقيل بتهمة مشاركته فى إشعال الانتفاضة.

فى ١٩٨٠ شكل المجلس الأعلى للثقافة، وبين لجانه لجنة الثقافة الجماهيرية، وقيل وقتها أن كون المجلس هيئة عامة سيتيح فرصة حرية الحركة لجهاز الثقافة الجماهيرية، غير أن عدم وضوح العلاقة بين اللجان وبين الأجهزة التنفيذية المناظره ذهب بالمقولة بعيدا عن المأمول.. بل ألغى الوزير «عبد الحميد رضوان» لجنة الثقافة الجماهيرية برمتها من المجلس الأعلى

للثقافة، فانفردت به مجددا الديوانية العتيدة .

في عام ١٩٨٥، أثناء وجود سعد الدين وهبه عضوا بمجلس الشعب ورئيسا للجنة الثقافة عرض عليه مشروع قانون بإنشاء وتنظيم الهيئة القومية للثقافة الجماهيرية باعتباره راعيا للثقافة الجماهيرية بحكم قيادته لها قرابة عشر سنوات وأكثر الناس علما بما يعانيه الجهاز عاملين وروادا من متاعب. وفي المذكرة التفسيرية أوضحت الرغبة الملحة للاستقرار والعلاج الحاسم في قانون بمثابة عامل ثبات، غير أن نصل بالتفاهم مع السلطات المختصة أن يصدر بتحويل الجهاز إلى هيئة عامة بقرار جمهوري.. فصدر القرار ٦٣، في مارس ١٩٨٩ باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة فكان تغيير الاسم هو التغيير الوحيد الذي أدخل على المشروع الذي قدمته للأستاذ سعد الدين وهبه رحمه الله الذي ركز على الدراسات والبحوث لفئات المجتمع مع الادارة الجماعية بمجلس ادارة .

١٠ ـ المصير / الرؤية المستقبلية :

وبمعنى آخر ما هي حدود الحلم بمستقبل الثقافة في مصر عامة، وللثقافة الجماهيرية على وجه الخصوص.

أن يكون هناك لدى الجهاز الرسمي للدوله هدفا استراتيجيا

على النحو التالى :

الثقافة حق أساسى لكل مواطن إعمالا لنص الدستور، لذا فالدولة مسئولة عن توفير إمكانية تنفيذه فى المدينة وفى القرية دون تفريق، على أن تكون الثقافة جادة ورفيعة، متفاعلة بالحضارة العالمية منفتحة على التجارب الإنسانية دون عقد، مرتبطة بتراث الشعب وقيمه الدينيه والروحية، متمثلة طموحاته فى تنمية شاملة تصاغ بمشاركة شعبية. أى ثقافة ديمقراطية تقدمية إنسانية تجمع بين الأصالة والمعاصرة .

سياسة ووسائل التنفيذ :

١ ـ رفع وصاية الدولة بمراجعة وإلغاء القوانين المقيدة للحريات العامة، وقوانين الرقابة على المصنفات الفنية والأدبية، وجعلها بعدية لا قبلية .

٢ ـ إطلاق حق التجمعات والنقابات والاتحادات الثقافية والفنية والأدبية فى وضع ومتابعة تنفيذ خطة الدولة فى قطاع الثقافة على المستوى المحلى والقومى (الوطنى) .

٣ ـ إلغاء أساليب تصنيف المثقفين الوطنيين، وتوفير الامكانيات المادية والأدبية للمواهب الشابة الواعدة دون النظر إلى المواقف السياسية .

٤ ـ فى مجال التأليف والنشر :

(أ) دعم حركة الترجمة .

(ب) إلغاء الرقابة على الكتب وعدم المصادرة إلا بأمر قضائى.

(جـ) نشر واقتناء أعمال المؤلفين الشبان .

(د) توسيع نطاق نشر التراث العربى والإسلامى بعد غربلته من مظاهر الخرافة.

٥ ـ إنهاء معوقات التصدير والاستيراد وتشجيع توزيع الكتاب .

٦ ـ نشر طبعات شعبية ميسرة لأمهات الكتب العربية .

٧ ـ تعميم شبكة من المكتبات العامة فى أنحاء مصر. مدنها وقراها .

فى مجال السينما والمسرح والموسيقى :

(أ) دعم مسرح الدولة وفرقه (القطاع العام) فى مواجهة ابتذال المسرح التجارى.

(ب) نشر نوادى السينما والمسرح وتشجيعها على القيام بمبادرات جماهيرية .

(جـ) دعم الحركة المسرحية فى المحافظات ماليا وفنيا وأدبيا مع تكثيف الاهتمام بنشرها فى القرية .

(د) نقل إقامة أسابيع الأفلام من الدول الصديقة ونشاطها

الدرامى من العاصمة إلى مختلف أنحاء الجمهورية .

(هـ) نشر المعاهد الفنية المتخصصة فى المحافظات .

(و) الاهتمام بحركة الهواة وإقامة مهرجانات لنشاطهم فى الداخل وتمثيل مصر فى الخارج .

(ز) إعادة صياغة الموسيقى والغناء المصرى بما يتفق وقيم المجتمع .

(ح) تحريك عروض الفرق الأجنبية إلى المحافظات .

فى مجال الفنون التشكيلية :

(أ) إقامة أسواق لإنتاج الفنانين فى عواصم المحافظات، وتبنى الدولة مركزيا ومحليا لمبدأ الاقتناء، وتجميل المبانى الحكومية بها .

(ب) تبنى أعمال الهواة وإعداد المراسم وبيوت الإبداع وإقامة المعارض في المدن والقرى، رفعا لمستوى التذوق الفنى لدى الجماهير .

فى مجال الآثار :

(أ) حماية الآثار المصرية من الضياع والتهريب .

(ب) صيانة الآثار والترميم المستمر لها .

(جـ) التيسير على المواطنين لمشاهدة المتاحف الأثرية بأثمان معقولة .

(د) عرض الآثار المكدسة فى المخازن، فى الميادين العامة والشوارع الرئيسية بعواصم المحافظات .

(هـ) إيقاف إهداء الآثار للدولة المساهمة فى التنقيب والإنقاذ.

(و) الاكتفاء بعرض مستنسخات الآثار فى أنحاء العالم لا القطع الأصلية بعد تعرضها للضياع والسرقة والتشوية .

فى مجال الثقافة الجماهيرية :

(أ) التوسع فى إنشاء بيوت الثقافة فى القرى.

(ب) إطلاق قدرات ومواهب الشباب دون قيود .

(جـ) تحمل مسئولية محو الأمية تعاونا مع مؤسسات التعليم والتدريب والأحزاب السياسية (برامج ثقافية وفنية) .

(د) الإسهام فى تنمية المجتمعات الجديدة بالتدريب والتوجيه الفنى للأطفال والطلائع، وتعليم الكبار .

(هـ) دعم عملية تحديث العقل المصرى عن طريق نوادى العلوم ونوادى المرأة نشراً للثقافة العلمية فى مواجهة الفكر الخرافى .

(و) تبسيط المفاهيم الثقافية لقيم التنمية دون تسطيح أو إخلال بالشكل الفنى والمضمون البناء بوسائل التثقيف الجماهيرى.

من المؤسف الاعلان عن أن هذا التصور المستقبلى قد قدمته وصغته صياغة طبق الأصل لما عرضته فى هذه الورقة ضمن بحث مشترك عن التخطيط للاستراتيجية القومية لجمهورية مصر العربية ناقشته فى كلية الدفاع الوطنى بأكاديمية ناصر العسكرية العليا عام ١٩٨٠.

- وأراه اليوم صالحا !! بعد مضى عقدين من الزمان .
- وتحقق فقط إعادة بناء دار الأوبرا فى عام ١٩٨٨ .

فهل المجتمع المصرى فى حالة سكون وخمود.. هذا ضد طبيعة حركة المجتمعات.. بل هو عدم اقتناع القيادات على مختلف المستويات بجدوى البحث العلمى، وبأهمية الرأى الاخر..

اللهم بلغت.. اللهم فاشهد

١١ - ملاحظات نهائية وقضايا ساخنة مؤجلة :

ما إن نحيت القلم جانبا مكتفيا بما سطرته على الورقة من خبرات ومواقف فى مسار جهاز الثقافة الجماهيرية بمسمياته المتعددة حتى تزاحمت مواقف أخرى تلح فى الظهور، طالبة السرد والتسجيل ولكنه الوقت والمساحة المتاحة للكتابة.. وللعرض.

هكذا وجدتنى أتناول هذا البعض فى شكل قضايا ساخنة

مختصرة لتكون محاور للبحث والحوار فى ندوات أو مؤتمرات يعرضها آخرون .

القضية الأولى : عن العلاقة بين الثقافة الجماهيرية والسياسة

فى يوم ما طرح المكتب الفنى على المواقع الثقافية قضايا للمدارسة مع الجماهير عن بيان ٣٠ مارس، التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا، ومشروع الدستور الدائم ٧١، وقد جمعنا حصيلة الحوار مع الجماهير وأرسلناها إلى لجنة الدستور .

فما مدى قدرة الجهاز اليوم وفى ظل التعددية الحزبية أن يشارك فى تجذير الوعى السياسى فى الشارع المصرى.. وكيف؟

القضية الثانية : عن الثقافة والعولمة

هل يستطيع الجهاز أن يلعب دورا معينا فى سبيل الحفاظ على الهوية الوطنية والقومية العربية فى مواجهة زحف ثقافة العولمة، التى هى فى منظور بعض المثقفين العرب غزو ثقافى استعمارى جديد، تقذف به (السماوات الفضائية) تنميطا وأمركة لثقافات العالم الثالث .

القضية الثالثة : عن دور الثقافة الجماهيرية فى محاربة الفقر

ترتب على الانتكاس، أى العودة إلى النظام الرأسمالى، نظام السوق، سواء سمى بالانفتاح للتجميل، أو الإصلاح الاقتصادى، أو التثبيت والهيكلة .

فتيمته الواضحة للعيان ارتفاع نسبة الفقراء، جرحى الانفتاح، والذين وصلت نسبتهم فى مصر ما يقرب من ٤٠٪ وفق دراسات اقتصادية، فهل للثقافة الجماهيرية دور فى حل الأزمة؟ بالتوعية وتعميق المعرفة أو بالتأهيل للمواجهة ؟

القضية الرابعة : الثقافة الجماهيرية والمجتمع المدنى

ففيها عدد كبير من الجمعيات الاهلية (جمعيات رواد قصور وبيت الثقافة)، إضافة إلى رعايتها فنيا وماديا لعدد آخر من الجمعيات الثقافية، والمعروف أن الجمعيات من روافد المجتمع المدنى، الذى يهدف إلى رفع يد الدولة عن بعض الأنشطة، تاركة موقعها لمبادرات الجماهير، وبعض أفراد من النخبة المسيطرة على مقدرات المجتمع تقاوم هذا الاتجاه، وتضع العراقيل بالتشريع أحيانا وبالتنفيذ أحياناً أخرى أمام مكونات وأهداف المجتمع المدنى من منظمات وجمعيات ونقابات وأحزاب، فماذا

سوف يفعل جهاز الثقافة الجماهيرية، وأى الاتجاهات يسانده .

القضية الخامسة والأخيرة : النشر فى الثقافة الجماهيرية

قضية النشر كانت ومازالت القضية المحورية فى مؤتمرات الأدباء، حظيت ومازالت بأولوية فى التوصيات بإتاحة النشر للموهوبين والواعدين من أدباء مصر فى الأقاليم، وعلى الرغم من توسع الجهاز الذى وصلت إصداراته مؤخرا إلى ١٧ إصداراً على المستوى المركزى و٤ إصدارات على مستوى الأقاليم الثقافية، فالأدباء بحاجة إلى فرصة أكبر، بل يطالب البعض بإعادة النظر فى نوعية الإصدارات القائمة .

عن المثقف.. والسلطة .. والمهمشين

عز الدين نجيب(*)

مقدمة

أتيح لى – على مدار عملى الوظيفى والعام خلال سبعة وثلاثين سنة – أن أعمل وسط قطاعين من أهم قطاعات الشعب المنتجة، ومن أكثرها تهميشا وغبنا فوق الخريطة الاجتماعية لمصر، وهما : الفلاحون والحرفيون، ولأن عملى وسطهم كان يتم من خلال الميدان الثقافى، فقد ارتبط دائما بمنطقة الوعى، وبالتكوين الطبقى للمجتمع، كما كان من الطبيعى أن يرتبط بتكوين الطليعة المؤمنة من المثقفين بالدفاع عن هذه الفئات، وبتأسيس الأطر الديمقراطية لممارسة دورهم فى هذا المسار، ومن ثم فإن تلك التجارب الثقافية كانت اختبارا لوعى المثقف

* فنان تشكيلى .

الوافد من المدينة أو من المؤسسة الثقافية الرسمية، ولمصداقية شعاراته ومفاهيمه النظرية وإرادة الفعل التى يملكها لتغيير الواقع الذى تعيشه هذه الكتل الجماهيرية العريضة، المحكوم عليها بالعزلة والصمت، والمسكوت عن كل ما تعانيه جيلا بعد جيل، وعهدا بعد عهد، سواء كانت أسباب المعاناة والسكوت عنها من جانب السلطة أو من جانب المثقفين .

كما لحق بهذه التجارب الثقافية ذات التوجه الجماهيرى والطبقى - وتزامن معها - عدد من التجارب الأخرى بعيدا عن الأطر الرسمية، قمت خلالها بالمشاركة مع النخبة المثقفة بتأسيس أطر وقنوات مستقلة للعمل الثقافى، ولحرية التعبير، والدفاع عن القضايا الوطنية، وبث القيم ورفع الذائقة الجمالية، من خلال جمعيات أهلية، ونقابات مهنية ومنشآت فنية .. إلخ .

وينبغى أن أقرر أن مشاركتى فى التجارب الثقافية ذات الإطار الحكومى - المتصلة أساسا بالفلاحين والحرفيين - منذ منتصف الستينيات حتى نهاية التسعينيات، لم تكن تكليفا فوقيا، أو حتى عملا وظيفيا بحتا، بالرغم من أنها انطلقت من إطار الوظائف الرسمية والقنوات الحكومية، بل كانت هذه التجارب اختيارا ذاتيا للمواقع التى أعمل فيها، وللمهام التى

أقوم بها، ولمنهج العمل الذى احقق على أساسه تلك المهام ، وكما كنت أختار مكان التجربة وزمانها ونقطة البداية فيها، كنت أختار الموقف الذى أومن بصحته ولو أدى إلى نقطة اللا عودة، مستجيبا لقانون الواقع الذى قد يجهض أهداف التجربة كما أبتغيها وليس كما تبتغيها المؤسسة الرسمية، وقد تكون النهاية مأساوية أو محفوفة بالأخطار، بما يتطلب نوعا من المهادنة مع «الأجهزة» بأشكالها المختلفة، لإعطاء التجربة مشروعية الاستمرار بشروط «متكيفة»، أو منحها فترة إضافية (كما يحدث فى مباريات الكرة!)، لكن هذا كان يتطلب شخصاً آخر غيرى، تتناسب طبيعته الخاصة مع منطق المهادنة! .. لذلك جاءت أغلب النهايات بقرارات فوقية، بعد أن وصلت التجارب على أرض الواقع إلى طريق مسدود، وبعد أن أيقنت فى كل مرة أنه لامفر من اتخاذ موقف مصيرى، قد يكون المقدمة للقرار الفوقى ! ..

وإذا كنت خرجت من كل تجربة - على مستوى المكاسب الشخصية - صفر اليدين، هذا إذا لم أدفع ثمنها غاليا من أمنى وحريتى، فإننى كنت أخرج فى كل مرة أكثر غنى بالخبرة والمعرفة بالواقع، وبالتجارب الإنسانية .

- ١ -

يجب أن أعترف أننى - منذ بداية حياتى العملية - أوائل الستينيات - كنت منقسما من الداخل بين إيمانى بأن أعيش للفن وبالفن، وبين أن أعيش للناس، وبالناس، وكنت أجد نفسى دائما فى موقف صعب للاختيار بينهما وأنا فى مفترق الطرق.. كان أول محك للاختيار فى نفس عام تخرجى فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢، فقد حصلت على منحة دراسية بمرسم الأقصر، بمرتب يقارب ما يتقاضاه الموظف الجامعى فى أول تعيينه، وقبل أن أسافر إلى الأقصر- فى خريف عام ١٩٦٢ - قرأت إعلانا فى الصحف عن مسابقة لتعيين أخصائيين فنيين بقصور الثقافة (التى كانت فكرة جديدة استعارها د. ثروت عكاشة مع بداية إنشاء وزارة الثقافة من بعض الدول الاشتراكية، التى حولت قصور الإقطاع إلى قصور للشعب، يمارس من خلالها ما حرم منه من متع الثقافة والفنون). وكان للفكرة بريقها الذى أشعل خيالى وتوافق مع أفكارى: قصر الشعب للثقافة والفنون! .. ومهمتى فيه اكتشاف الموهوبين ونشر الذوق الفنى بين المحرومين! .

تقدمت للمسابقة التى أقيمت من خلال ما كان يسمى «ديوان

الموظفين»، وأديت امتحانات تحريرية وشفهية على مدى عدة أيام، ثم سافرت إلى الأقصر وأنا موقن بأننى لن أحصل على الوظيفة، حيث علمت أن المطلوب تعيينهم ستة فقط، سوف يوزعون على عدة محافظات، فيما تقدم للامتحان مائة وستة .. فكيف أطمع فى أن أكون واحدا من الستة المحظيين ؟!

اندمجت فى العالم الجديد المثير بالبر الغربى للأقصر، من خلال مقابر الأشراف ووادى الملوك والملكات ومعبدى هابو وحتشبسوت، على خلفية من الطبيعة الريفية على نهر النيل، ومرت عدة شهور تفتحت خلالها بداخلى منابع الإبداع الفنى، برؤى لم أعهدها من قبل، ونسيت تماما أمر الوظيفة، وفجأة تلقيت برقية من والدى تخبرنى بنجاحى فى المسابقة بترتيب الأول .. وواجهت - لأول مرة فى حياتى - قسوة الاختيار بن طريقين قد لا يلتقيان أبدا . طريق التفرغ لبناء مشروع حياتى كفنان، وطريق الانتماء لمؤسسة ثقافية تخدم الجموع .

وبعد تردد طويل اتخذت قرارى باختيار الطريق الثانى، معزيا نفسى بأن الفنان يمكن أن يواصل إبداعه فى أى مكان وأى زمان، وهو ما سوف أفعله من خلال عملى بقصور الثقافة.. مع الناس.. وبالناس .

وعينت بقصر الثقافة بالإسكندرية (قصر طريق الحرية)، لكن لم يشبع طموحى ذلك الطابع الأرستقراطى للمبنى، الذى كان نادياً لأسرة محمد على، وشعرت بنوع من الجهامة الطبقية تخيم عليه وتحول بين بسطاء الشعب وبين ارتياده، وما إن علمت ببناء قصر للثقافة بحى الأنفوشى وأنه فى مراحله النهائية حتى طلبت نقلى إليه، وسط دهشة المسئولين من قبولى البقاء فيه وحدى قبل انتهاء العمل فيه، لكن هذا السب بالتحديد كان هو دافعى لطلب النقل إليه، فقد كنت أريد أن أعايشه وهو ينمو ويستكمل وأنا جزء عضوى منه، بل لقد اتخذت لنفسى من إحدى حجرات المسرح سكناً لى.. وقبل الافتتاح كنت قد ساهمت فى تأسيس مرسم ضخم للفنانين وهواة الفن، وقاعات للمعارض والندوات الفنية والمكتبية، والأهم من ذلك أننى عقدت علاقات قوية مع نخبة من الفنانين والشعراء والمثقفين بالمدينة، ونجحت فى استقطاب عدد من شباب الفنانين وهواة الفن، فما أن حل موعد افتتاح القصر أواخر عام ٦٣ حتى تدفقت الأنشطة فى كل القنوات، وكان يقود فريق العمل رجل نادر المثال، أدين له بالفضل فى توجيهى وإتاحة الفرصة الكاملة لى للتجربة والخطأ بروح الأب والمربى، هو مدير القصر المرحوم «سعيد البندارى».

وكان لهذا المناخ تأثير قوى على مسار عدد من الفنانين الذين صاروا فيما بعد من رواد الحركة الفنية السكندرية الحديثة مثل مصطفى عبد المعطى، رباب نمر، المرحوم سعيد العدوى، محمود عبدالله، عصمت داوستاشى، رأفت صبرى، خاصة بالنسبة لقناعتهم بأهمية اتصال الفنان بالناس وقضايا المجتمع، وهم الذين كانوا يكرسون بحثهم الجمالى لقضايا الحداثة الأسلوبية وحدها .

وبالنسبة لإنتاجى الأدبى فقد واصلت كتابة القصة القصيرة ونشرت عددا منها بجريدة المساء ومجلة المجلة، وكانت قد صدرت لى عام ١٩٦٢ مجموعتى القصصية الأولى «أيام العز»، بعد المجموعة المشتركة «عيش وملح» مع خمسة من كتاب القصة عام ١٩٦٠، أما فى فن التصوير فقد شغلنى بشدة موضوع بناء السد العالى، وتهجير قرى النوبة، فبادرت فى ربيع عام ١٩٦٤ - مع صديق وزميل دراسة لى كان يقيم بالاسكندرية آنذاك هو الفنان زهران سلامة - بالقيام برحلة بقطار الدرجة الثالثة من الاسكندرية إلى أسوان، لمعايشة مشروع السد العالى ورسم بيوت النوبة، وظللنا هناك عدة أسابيع نبيت فى حجرة خالية على البلاط بقصر الثقافة، ونصل الليل بالنهار فى موقع العمل

والقرى المجاورة على التلال وعلى شاطئ النيل وعدنا بحصيلة هائلة من الرسوم المخطوطة والملونة، وعكفنا بضعة أسابيع أخرى على تحليلها واستقطارها فى رؤى فنية، ثم أقمنا معرضنا بها بالاسكندرية فى شهر مايو ١٩٦٤ .

- ٢ -

وقد يظن الكثيرون أن تاريخ نشأة جهاز الثقافة الجماهيرية هو عام ١٩٦٦ مع تولى الكاتب الصحفى سعد كامل رئاسته، والحقيقة أن الجهاز كان قائما قبل ذلك بعشرين عاما، لكن تحت مسميات أخرى، مثل الجامعة الشعبية وجامعة الثقافة الحرة ومراكز الثقافة والاستعلامات، وكانت تبعيته تتأرجح بين وزارات المعارف العمومية والإرشاد والقومى والإعلامى ثم الثقافة أخيرا، وفى فترة وزارة الثقافة الأولى لثروت عكاشة (١٩٥٩ - ١٩٦٢) تم صك عنوان «قصور الثقافة» وبعد تركه الوزارة للمرة الأولى تحول إلى «دور الثقافة»، وفى سنوات ضم وزارتى الثقافة والإعلام فى وزارة واحدة أصبح المسمى هو «مراكز الثقافة والاستعلامات»، وكانت الأنشطة والاهتمامات التى يتبناها القصر أو الدار أو المركز (أيا كان المسمى) تتلون بالأهداف

السياسية والتنظيمية لكل مرحلة، وكذا بعقلية الشخص الذى يقودها، وقد عاصرت كل هذه المراحل حتى خريف عام ١٩٦٦، متنقلا بين الإسكندرية وبورسعيد والقاهرة (بقصر ثقافة قصر النيل)، وكنت أطلب بنفسى النقل من بلد إلى آخر حينما أستشعر أننى قد استنفدت طاقة حماسى وعطائى فى أى منها، مع المتغيرات التى لم تكن تتفق مع رؤيتى للعمل الثقافى، ومع الصدامات المتكررة بالبيروقراطية أو بالمفهوم السطحى والمنظور الدعائى للثقافة، وفى حالة النقل من الإسكندرية إلى بورسعيد كنت أهفو إلى خوض تجربة بناء جديدة من أساسها، كما حدث فى قصر الأنفوشى، وقد علمت أن قصر الثقافة الجديد ببورسعيد على وشك الانتهاء من تشييده ولا يوجد به مسئول عن الأنشطة الفنية فى الفنون التشكيلية والمسرح، وهكذا انتقلت إلى بورسعيد فى خريف عام ١٩٦٤، وتكرر ما حدث فى قصر الأنفوشى، استغرقتُ الشهور الأولى فى تجميع هواة المسرح والفنون التشكيلية بالمدينة، ومما اختصر أمامى الطريق وجود فرقة مسرحية من الهواة هى (الطليعة)، كل ما ينقصها هو المسرح الذى تعرض عليه، وكانت تضم الممثل الصاعد محمود ياسين والمخرج الشاب عباش أحمد والكاتب الواعد السيد طليب

وعددا من الممثلين الناشئين مثل حمدى الوزير وأحمد سخسوخ وشوقى نعمان والكتاتنى، وقد أصبحوا فيما بعد نجوما لامعة فى مجالات التمثيل والإخراج والتأليف والعمل الأكاديمى بالمسرح، فضلا عن شباب آخرين من عشاق المسرح وقضاياه الذين ما يزالون منشغلين بها حتى اليوم، مثل محمود إبراهيم، وعلى فلا ..

وهكذا انضمت الفرقة بأكملها إلى قصر الثقافة، وأصبح المسرح بؤرة إشعاع لا تخبو، يقدم للجماهير التى لم تدخل المسرح من قبل عيون الأدب المصرى والعالمى، بإمكانات مالية غاية فى التواضع، لكن الروح الجماعية المتوقدة وفورة الشباب الحماسية للعطاء وإثبات الذات، كانت خير زاد للتواصل الإبداعى والقفز على العقبات .

كما شهدت هذه الفترة أول الثمار لمواهب تشكيلية وأدبية وفكرية أضحى أصحابها الآن من الأسماء المرموقة، مثل محمود بقشيش فى الرسم وكتابة القصة معا (وكنا قد تزاملنا بكلية الفنون الجميلة)، وسيد سعيد كاتب القصة والناقد الذى نشر مع بقشيش مجموعة قصصية مشتركة هى «الموجة»، ثم كرس موهبته فيما بعد للدراسات النظرية والإخراج السينمائى،

وأهدانا مؤخراً تحفته السينمائية «القبطان»، وكان هناك أيضاً الفنان الشاب سمير تادرس، (وكان كذلك زميل الدراسة لنا بالكلية)، لقد احتضن بمرسم القصر الذى أعد للهواة الكثير من المواهب الناشئة، ونظم المعارض لإنتاجهم، بجانب ما كان يقام من معارض لفنانين معروفين، كما شهدت هذه الفترة تفتح الملكات الفكرية للكاتب محمد السيد سعيد (الذى يتولى اليوم منصب نائب رئيس مركز الدراسات الاستراتيجية بجريدة الأهرام ورئيس تحرير مجلة أحوال مصرية).. وقد استوت موهبته على سخونة المناقشات السياسية والفكرية فى لقاءات قصر الثقافة ببورسعيد، وكان ما يزال فتى يافعا ! ..

لكن هذا المناخ الخلاق لم يستمر .

فمع الدمج التعسفى لوزارتى الثقافة والإعلام، وفرض السياسة والأسلوب الدعائى الفج على أنشطة القصر، ومع نشوب الصراعات الوظيفية بين قيادات الجانبين كنتيجة طبيعية لهذا الدمج ولبروز العنصرية، فى ظل غياب منظومة فكرية واضحة على أفق القيادة الثقافية.. إلى جانب استفحال الأداء البيروقراطى فى العمل الثقافى، تم تجميد أغلب الأنشطة، وأصبح الوضع ينبئ بنهاية حتمية لهذا الجهاز الثقافى، لا

تجدى معها المسكنات أو النوايا الحسنة، وأدركت أن استمرارى فى بورسعيد - بل ربما فى الجهاز كله - لم يعد مجديا، بل بات معوقا - بالمجان- لقدراتى الذاتية كمبدع، ومن ثم بادرت بطلب نقلى إلى القاهرة فى إبريل ١٩٦٦، لألحق بقصر ثقافة صغير شبه منسى فى حى جاردن سيتى (هو اليوم مقر لمركز ثقافة الطفل) مع الفنان حسن سليمان الذى كان مشرفا على مرسم الهواة ..

ظللت فى هذا المكان ستة أشهر أمارس الرسم والكتابة إلى جانب توجيه بعض الهواة فى المرسم الحر، وقد أمدنى الفنان حسن سليمان بجرعة إضافية من اليأس من جدوى أى عمل حقيقى من خلال الدولة، فهو بنفسه مثل حى على تجميد الطاقات المبدعة فى قالب الوظيفة تحت رئاسات جاهلة وسياسات جوفاء، وهكذا اعتبرت أن هذه هى نهاية المطاف فى عملى الوظيفى، ووجدت فى موقف حسن سليمان مثلا يحتذى، حيث أمكنه الاستمرار كموظف أعواما طويلة، دون أن يسأله أحد ماذا تفعل، وأتاح له ذلك تأكيد نفسه كفنان بمجهوده الخاص .

- ٣ -

فى خريف عام ١٩٦٦ – مع عودة د. ثروت عكاشة وزيرا للثقافة – أنشئ (أو بمعنى أدق) أعيد تنظيم جهاز قصور الثقافة تحت اسم «الثقافة الجماهيرية» وأسندت رئاسته إلى الكاتب الصحفى سعد كامل، وكان اختياره لا يخلو من دلالة، فالرجل صاحب تاريخ سياسى يسارى معروف، والموقع الذى سيقوده بالغ الحساسية كأكثر الأجهزة اتصالا بالجماهير وتأثيرا فى أفكارها، ولم يكن سعد كامل وحده فى الوزارة مسئولاً عن قيادة الأجهزة الثقافية من المثقفين اليساريين، بل كان هناك محمود أمين العالم فى هيئة الكتاب، وعلى الراعى فى هيئة المسرح، وعبد الرازق حسن فى مؤسسة السينما، وحسن فؤاد فى السينما التسجيلية، وألفريد فرج مسئولا عن النشاط المسرحى فى الثقافة الجماهيرية.. إلخ، ولقد أعقب ذلك – كما هو معروف – الإفراج عن الشيوعيين المعتقلين والمسجونين بعد أن أمضوا خمس سنوات بعد محاكمات أو بدونها – وكان الأمر يحتمل أحد تفسيرين إما مصالحة وطنية من نظام عبد الناصر للتفرغ لمرحلة جديدة من البناء الاقتصادى والتوجه السياسى ذى المسحة الاشتراكية، وإما مناورة من النظام لامتصاص

كوادر الشيوعيين وإذابتهم داخل النظام والقضاء بذلك على أى نواة تنظيمية لهم قد تنشأ مستقبلاً، وتفاوتت استجابات المثقفين لهذه التجربة بين الرفض والقبول والحذر، فى انتظار ما تسفر عنه الأيام !

غير أن سعد كامل تصرف بذكاء فى وضع منهج العمل واختيار قياداته، وكان منهجا هادئا يولى الاهتمام الأكبر لتكوين الفرق المسرحية والموسيقية الاستعراضية والتراثية ولإقامة الحفلات والأنشطة الفنية والثقافية فى الأماكن النائية المحرومة، بعيداً عن الشعارات السياسية والتعليمية، واختار لقيادات المواقع المختلفة شخصيات من الكتاب والفنانين والمثقفين الذين لم يعرف عنهم الانغماس فى العمل السياسى من قبل، بل عرفوا بمواهبهم الفنية والأدبية وبميولهم التقدمية العامة، وهو ما لا يتعارض مع توجهات النظام، كما حرص على إعطاء الفرص القيادية لعدد من الشباب حديثى التخرج، لكنهم انغمسوا فى العمل الثقافى الجماهيرى، وحققوا خبرة تؤهلهم للنجاح فى مهمتهم القيادية، خاصة وأنهم أدرى بسلبيات المرحلة السابقة من العمل فى قصور الثقافة، وأصبحوا قادرين على التعامل معها وتجاوزها .

وكنت واحدا من هؤلاء .. ولم أكن قد التقيت من قبل بسعد كامل - وعندما تقابلنا لأول مرة، كنت صريحا غاية الصراحة معه فى نقد سلبيات قصر الثقافة من واقع خبرتى العملية بها، وأشفعت ذلك برؤية مكتوبة توضح اقتراحاتى لحلها ..

وحين عرض علىّ أن أعين مديراً لأحد قصور الثقافة، فضلت اختيار محافظة كفر الشيخ، التى كانت بالنسبة لى منطقة مجهولة، ترتبط بالمنفى للموظفين المغضوب عليهم وبجيوب الإقطاع القديم، ولم يقدم لى سعد كامل وعودا وردية لنجاح مهمتى، لكنه أعطانى وعدا بأن يقبل عودتى إلى القاهرة إذا وجدت نفسى عاجزاً عن الاستمرار فى كفر الشيخ .

وهكذا سافرت إلى المدينة المجهولة فى شهر ديسمبر ١٩٦٦، واستمر عملى بها حتى شهر يوليو ١٩٦٨ لكن هذه الشهور الثمانية عشرة كانت كعاصفة عاتية من التغيير الثقافى والسياسى لى ولواقع هذه المنطقة على السواء، ولن أستطيع بأى حال اختصار تلك التجربة فى بعض السطور أو الصفحات القليلة، وقد عرضتها كاملة ضمن كتابى «الصامتون - تجارب فى الثقافة والديمقراطية بالريف المصرى» الذى صدر عام ١٩٨٥، وهو وثيقة حية ما تزال صالحة لاستخلاص الخبرات

منها للعمل الثقافى وعلاقة المثقف بالسلطة فى مصر .

لم يكن التحدى الأساسى بالنسبة لى فى تجربة كفر الشيخ هو كيفية توفير الإمكانات المادية لبناء قصر للثقافة، بعد أن وجدت نفسى فى واقع شديد التخلف ينتمى إلى العصور الوسطى، فقد أمكن توفير تلك الإمكانات بالحلول الذاتية عبر أجهزة الحكم، التى أبدت فى البداية تفهما وتجاوبا مع فكرة إقامة قصر للثقافة بكفر الشيخ وكان ذلك قبل أن تنقلب ضد هذا القصر وتسعى إلى استئصاله، حينما اتضح لها بجلاء تناقض المصالح والمنظور السياسى بينها وبين قيادته، التى حددت انحيازها للفلاحين والطبقات المحرومة، وكشفت سوءات النظام والطبقات المستغلة ضدهم .

ولم يكن التحدى الأساسى هو الطاقات البشرية التى تتبنى أهداف القصر وتتقبل التضحية من أجل تحقيقها، فقط كانت التجربة بالغة الثراء بمثل هذه الطاقات، فمثلما حدث سابقا فى تجربتى بقصر بورسعيد، استطعت أن أجمع فى قصر كفر الشيخ شتات مجموعة من فنانى المسرح ومن مثقفى الإقليم المسيسين بفكر تقدمى يتوافق مع فكرى، بل والمتمرسين قبلى فى أتون الصراع السياسى من أجل التغيير الحقيقى لواقع

مجتمعهم، ومما اختصر أمامى مسافات كبيرة لتخليق كوادر ثقافية قادرة على التواصل مع الجماهير .

لكن التحدى الأساسى بالنسبة لهذه التجربة فى بدايتها: كان موقف الجماهير ذاتها من أى عمل ثقافى يأتى إليها من الخارج، كان هناك جدار سميك شاهق من عدم الثقة بين الفلاحين وبين السلطة، خاصة فى ظل هيمنة الجهاز السياسى الأوحد آنذاك «الاتحاد الاشتراكى» بوسائله السلطوية المجوجة، التى نجحت فى دفع الناس إلى رفض كل ما تطرحه الأجهزة الرسمية من شعارات زائفة، بما فيها الاشتراكية، وكان تعبير الناس عن موقفهم هذا تجاه قصر الثقافة هو الصمت، تعبيرا عن السلبية واللامبالاة.. ومن ثم أصبح علىّ أن أواجه هذا العدو - الصمت - ببناء جسر من الثقة بين القصر وبينهم، منتزعا من أذهانهم فكرة أن يكون القصر بالضرورة أداة من أدوات النظام لتعبئتهم لصالحه .

واكتشفت أن مواجهة هذا الخصم لن تتم إلا بإتاحة الفرصة أمام أبناء الفلاحين ليغنوا أغنياتهم المتوارثة، وأزجالهم الفطرية، فبدوا وكأنهم فيغنون لأنفسهم، حيث يبقى «الأفندية» القادمين من «مصر» فى موقع المتفرجين، وكأنما وجدوا أن دورهم قد جاء

ليظهروا لهؤلاء الأفندية أنهم أيضا لهم فنهم، وأصبحت اللقاءات احتفالات للمتعة والطرب، خاصة بعد أن أمكن استضافة بعض الفنانين والشعراء من القاهرة وبعض المحافظات الأخرى ليلتقوا بالفلاحين والمثقفين من أبناء الأقاليم، مثل صلاح جاهين ومحمد زكى عبد القادر وصلاح أبو سيف وعلى عبد الخالق والشاعر - الراحل - زكى عمر .

لقد بدأ - إذن - زمن الطرب، والإصغاء، والمشاركة، وصار قصر الثقافة جهازًا ينتمى إليهم مثلما ينتمى إلى الدولة، ومن خلال ذلك كله كانت تتسرب بهدوء جرعات من الوعى الثقافى، عبر بعض الندوات الأدبية والفكرية الجادة داخل القصر، مما راح يشكل المسار التحتى لحركة وعى شابة بين أبناء المنطقة، سوف يكونون - فيما بعد - هم قادتها الحقيقون .

وكان من الضرورى الاستعانة ببعض المبدعين البعيدين عن المؤسسة الرسمية، ممن يقيمون فى كفر الشيخ، وكان منهم الشاعر محمد عفيفى مطر، الذى كان يعمل مدرسا بقرى المحافظة لمدة ١١ عاما متصلة، والفنان التشكيلى محمود بقشيش الذى كان يعمل فى مديرية الشباب، والفنان التشكيلى فاروق الفرا، زميل الدراسة أيضاً، وكان مهندس الديكور للفرقة

المسرحية ذاتها، فقد أصبحوا العمود الفقرى للعمل اليومى فى القصر، بدءا من الشئون المالية والإدارية، حتى إدارة قافلة الثقافة والندوات الفكرية، وكان على رأسهم الفنان عطية عويس، الذى أمكن ندبه إلى قصر الثقافة مع مجموعة كبيرة من أعضاء الفرقة من مصالحهم الحكومية المختلفة التى يعملون فيها، ومن ثم فقد تحققت علاقة شرطية بين نجاحهم فى تحقيق ذواتهم كفنانين مسرحيين، ونجاح قصر الثقافة فى تأكيد وجوده واستمراره، مما حقق الانتماء العضوى بينهم وبين القصر والقافلة.

وكان من الضرورى كذلك إقامة جسر للتواصل مع المثقفين المقيمين فى مدينة دسوق، بقيادة الدكتور على النويجى، وقد بادروا بمد أيديهم إلينا وشاركوا بشكل فعال فى حوارات العمل الثقافة والوطنى داخل القصر من خلال الندوات المتعاقبة .

لكن مواجهة صمت القرى - بعيدا عن عاصمة الإقليم - كانت تتطلب أداة مختلفة لتحقيق هذا التفاعل، وكانت هذه الأداة تحت أيدينا بالفعل، وهى سيارة عجوز متهالكة من مخلفات دول الكتلة الاشتراكية، بقيت سنوات طويلة معطلة لعدم توفر الإمكانات أو النية الجادة لإصلاحها، وهى مزودة بمولد كهربائى

وجهاز عرض سينمائى وجهاز تسجيل، وبعيدا عن ذكر التفاصيل المرهقة لكيفية إصلاحها وتوفير الفنيين اللازمين للعمل عليها، فقد استطعنا أخيراً وضعها على الطريق يوم ٧ مايو ٦٧ وكان ذلك يوما تاريخيا فى حياة القصر، إذ تحركت فيه القافلة لأول مرة إلى الريف.. كانت القرية هى «منشاة زعلوك» وهى معقل من معاقل الإقطاع. كانت أول مرة فى تاريخها تدخلها عربة حكومية، لا لتأخذ - كما هى العادة - بل لتعطى وتجمع ما يقرب من ٥٠٠٠ فلاح فى مساحة القرية، جاءوا فى البداية متسللين فى حذر، متوقعين أن ترتفع العصا فجأة لتنهال عليهم، وحين وجدوا المسرح والأضواء ترحب بهم تدافعوا وتزاحموا. كانت الفرقة المسرحية قد حضرت، بمسرحية من فصل واحد هى «الناس اللى ما معاهاش» كتبها أديب المنصورة (الشاب آنذاك) فؤاد حجازى .. ومنذ ذلك اليوم انطلقت القافلة تصول وتجول بين القرى، تعرض الأفلام السينمائية والعروض المسرحية والحفلات الموسيقية والشعرية والغنائية، وتكسر جدار الصمت والعزلة بيننا وبين الفلاحين، ولم تعد العلاقة إيجابية من طرف واحد، فيما يظل الطرف الثانى مستقبلا سلبيا، بل أصبح أهالى القرى التى مرت عليها القافلة دون أن تدخلها يأتون إلى

القصر معاتبين!.. وتتابعت زيارة القافلة لقرى مثل. الزعفران، برمبال، البكاتوش، سخا، منشاة على، مسير، الخادمية.

إلا أن الموقف على الجبهة السياسية والعسكرية فى ذلك الشهر (مايو) كان يتصاعد فى اتجاه آخر الحرب ضد اسرائيل.. وشهد القصر فى تلك الأيام حركة محمومة.. عشرات الفنانين، من مسرحيين ورسامين وشعراء، يجندون أنفسهم من أجل المعركة، بالمسرحية واللوحة والقصيدة والنشيد، ويملأون سماء المدينة الساكنة بالغضب، برسوم محمود بقشيش وعبد المنعم مطاوع وفاروق الفرا، وبكرى محمد بكرى وحامد صقر (أصبحا الآن أستاذين بكليات الفنون الجميلة) وبأشعار عفيفى مطر وعبد الصبور منير .. وفجأة . فى ذلك الصباح المشئوم – صباح ٥ يونيه – حلت الصاعقة .. ومعها حل الشلل.. والصمت!.

- ٤ -

ظل الحال كذلك حتى يوم ٩ يونيه، حين أعلن عبد الناصر قراره بالتنحى، وفجأة أيضاً، انفجر فى المدينة المصعوقة شئ كالبركان.. لم يكن ما يحركهم هو الحزن على عبد الناصر، «وان كانوا يعبرونه، ولا على أنفسهم»، بل كان ما هناك هو الغضب ..

الغضب على أن تكون هذه هى النهاية.. هى الهزيمة الكاملة وكان انفجارهم مطالبين بعودته رفضا لها ولأن يتركهم يواجهونها وحدهم وهم ليسوا مسئولين عنها .

لكن آخر ما كنت أتوقعه أن يكون المصب لغضبهم ولطوفانهم البشرى هو قصر الثقافة.. لكن هذا ما حدث!.. فبتلقائية، ودون أى توجيه من أحد، اندفعوا إلى القصر آلافا يتجمعون فيه، يحتلون قاعاته وحجراته وممراته وحديقته، وتحولت الحجرات إلى أماكن إسعاف لعشرات المواطنين الذين أغمى عليهم من وقع الصدمة ومن هناك أرسلوا إلى المحافظ يطالبونه بالحضور فوراً .

عرض عليهم أن ينتقلوا إلى مبنى المحافظة فرفضوا، طالبتهم قيادات الاتحاد الاشتراكى أن ينتقلوا إلى مبناه فرفضوا.. وإزاء هذا الإصرار جاء المحافظ «جمال حماد» إليهم وراح يخطب فى جموعهم المكدسة فى الحديقة ذات الخمسة أفدنة مهدئا وهم يصرخون ويبكون مطالبين بالسفر فورا إلى القاهرة، وأن يدبر لهم سيارات تنقلهم، وكأنهم بذلك سيوقفون الكارثة !

منذ ذلك الوقت تلاشى بغير تعمد الحاجز بين العمل الثقافى والعمل السياسى للقصر، وكانت جميع الأجهزة السياسية

والتنفيذية تحاول أن تشغل القصر لبلوغ مآربها، أو تعمل على حصاره وتحجيمه، بعدما أدركت مدى ارتباط الجماهير به وتأثيره عليها.. وكنا نتلقى في كل يوم تعليمات من إحدى الجهات تتعارض مع تعليمات الجهة الأخرى . لكن الجماهير كانت قد عرفت مكانها وطريقها، وبدأت تطالب بما يعرض أو يقدم ومالا يعرض أو يقدم.. وكنا نستجيب لما تطلب وما ترفض، وعلى طريق قافلة الثقافة بدأت حركة عضوية في لقاءاتها مع الفلاحين لمناقشة أسباب النكسة في محيط واقعهم العيني، وعرف الفلاحون طريقهم إلى الميكروفون، يناقشون من خلاله ويكشفون الحقائق ويعبرون عن غضبهم ضد مستغليهم وقاهريهم، الذين كانوا يجلسون في شرفات منازلهم المطلة على الساحات التي تقام فيها اللقاءات، يتابعون ما يجري ويتحينون الفرص للثأر ..

كان صدى رحلة القافلة قد تردد في كل مكان، وبدأت أجهزة الأمن تمارس دورها المعتاد، وبدأ محافظ كفر الشيخ إبراهيم بغدادي، لرئيس السابق للمخابرات العامة - يضع العوائق والمحاذير أمام حركة القافلة، ويحملني المسئولية، ويعمل بشتى السبل على تهديدي وتهديد العاملين معي .. على الجانب الآخر

كـان «ثروت عكاشـة» يقف إلى جـانب التـجـربة ويشـد أزرى ويطالبنى بالتماسك والتصدى، واستدعـانى «شـعراوى جمعة» وزير الداخلية إلى مكتبه أكثر من مرة، لتخويفى حينا وتليينى حينا آخر، ثم كـانت المعركة الحاسـمة- خلال إحدى لقاءات القـافلة بقـرية مطوبس فى ١٤ إبريل ١٩٦٨، حين جـاءت قـوات الأمن فى عـدة مـركـبـات وهم مـسلحـون بـالعـصى والهـراوات والدروع، وانهالوا على الفلاحين القادمين لحضور اللقاء ضربا وترويعا، ومنعوا القافلة من إقامة النشاط أو حتى تقديم العرض السـينمـائى، وتمت إحـالتى للتـحـقـيق بمبنى المحـافظة بأمـر المحافظ، ثم عاد وسحب التحقيق بعد أن انتهيت فى أقوالى إلى إدانتـه. بمخـالفـة تعليمـات الرئيس عبـد الناصـر التى تطالب بمناقشة بيان ٣٠ مارس .

وأخذ الحصـار للقصر وللعاملين فيه يتزايد يومـا بعد يوم، وصدر قرار بإيقاف النشاط به مؤقتـا، لحين حضور «شـعراوى جمعة» بنفسه لافتتاحه، لكنه لم يحضر قط، بل أرسل المحـافظ رجـال شـركـة المقـاولات لهـدم السـور الخـارجى للقـصـر وبعض حجراته، بحجة توسيعه لاستيعاب الجماهير!، فى الوقت الذى أصدر قرارا بإلغاء ندب جميع العـاملين بالقصر وعودتهم إلى

مواقع عملهم الأصلية بالمصالح الحكومية المختلفة، ومنهم أعضاء الفرقة المسرحية، حتى لم يبق معى من العاملين غير بعض السعاة، ولم يكن الأمر بحاجة إلى ذكاء لمعرفة أن تلك هى النهاية .

وفى أحد أيام شهر يوليو ٦٨ حزمت حقائبى واتجهت إلى القاهرة، لأقدم استقالتى من منصبى كمدير للقصر إلى الدكتور عبد الحميد يونس - الذى تولى رئاسة الثقافة الجماهيرية بعد خلع سعد كامل والقيادات اليسارية الأخرى بالوزارة ككل، فقبلت استقالتى على الفور! - ذلك أن شهر العسل للزواج العرفى المؤقت بين السلطة ومثقفى اليسار قد انتهى بانتهاء الغرض من عقده، وهو تصفية مراكز القوى اليمينية التى تسببت فى هزيمة ١٩٦٧ .

- ٥ -

لقد ركزت فى هذه الشهادة على تجربة واحدة من تجارب العمل الثقافى الميدانى التى خضتها على امتداد ٣٧ عاما بين أطر رسمية أو شعبية، وقد لا يتسع المجال هنا لاستعراض تجارب أخرى، مثل تجربة «برج نور الحمص» فى قرى محافظة

الدقهلية فى أواخر السبعينيات، أو تجربة قصر المسافرخانة بحى الجمالية أواسط السبعينيات، أو تجربة الجمعيات الأهلية المختلفة بين السبعينيات والتسعينيات، وأخيراً تجربة وكالة الغورى ومراكز الحرف التقليدية فى السنوات السبع الأخيرة من التسعينيات، وما تخلل ذلك كله من عمليات تنكيل بى، من السجن إلى الفصل والتشريد والحصار حولى .

لكن – وإن اختلفت المداخل والنهايات بين تجربة وأخرى – ثمة ما يجمع بينها جميعا، وهو أن تحقيق التفاعل بين المثقف والجماهير المهمشة ممكن، سواء من خلال أجهزة رسمية أو شعبية، بشرط وعى المثقف بالمداخل الصحيحة إليهم، ووعيه أيضا بالخطوط الحمراء التى تحدد العلاقة مع السلطة، وأن السلطة – مهما كانت شعاراتها متفقة مع شعارات المثقف فى بعض الأحيان – ستظل الطرف النقيض له والمتربص به، وستظل حالات الزواج السعيد النادرة بين الطرفين نوعا من الزواج العرفى المؤقت، الذى يملك الزوج (وهو السلطة) إنهاءه من طرف واحد فى أى وقت، وسيظل الزوج محتفظاً بالعلاقة – سرا أو علنا – طالما كان فى حاجة إليها، وليس العكس، ومن ثم فإن المثقف: إن لم يكن حقيقة ضمن المهمشين – شأنه شأن

الفلاحين والطبقات أو الفئات الضائعة فى المجتمع - فإنه سيظل دائما مرصودا فى دفاتر التهميش أو عدم الثقة فى نواياه، ومهددا بالنفى من فردوس العلاقة الزوجية!

ويظل السؤال المحير فى النهاية هو :

أى الزيجات أفضل للمثقف. زواج شرعى (رسمى)، قد يفقد فيه استقلاله وحقوقه، (حتى حق الخلع)، أم زواج عرفى غير شرعى يحظى فيه بقدر عظيم من المكاسب وبعض الاستقلال (مع الاستعداد دائما للمهادنة وضرورة اتخاذ الحذر من غدر الزوج)، أم زواج فدائى (تضحوى) بالشعب والحقيقة والمبدأ، قد لايورث المثقف إلا الفقر والتهميش، أم لا زواج على الإطلاق، ويظل المثقف «أعزب» مستمتعا بذاته بين الوجود والعدم ؟! ..

إنه سؤال العمر أطرحه عليكم، ونحن جميعا فى سرادق السلطة ! ..

فهل من مجيب ؟

شهادة على ربع قرن...
إطلالة على الواقع الثقافى

درويش الأسيوطى(*)

مقدمة :

من المقطوع به أن الإبداع بشكل عام لا يتخلق فى الفراغ، بل باعتباره نشاطا إنسانيا لا يمكن أن يتصور قيامه فى غياب المجتمع الإنسانى .

فالشعر كعملية بناء فنى، تتم على مستويات متعددة، ولأن مادة البناء هى اللغة، وتهدف إلى تقديم رؤية للواقع خاصة، ولما كان الواقع المعاش لا يتغير بسرعة، فإن تفرد التجربة الشعرية لدى ولدى أى شاعر تكون بتفرد البناء. والشعر كما قيل (معنى يبنى بنية معقدة وكل عناصره المكونة لذلك البناء دالة..) فلا

---

* شاعر، وكاتب مسرحى .

مجال للحديث عن الشكل والمضمون باعتبارها القضية النقدية المحورية .

والذين يرون فى القصيدة العربية (قصيدة واحدة) ينظرون إلى التجربة الشعرية العربية من زاوية واحدة فقط، لا تضع فى الاعتبار كل مستويات البناء الشعرى المعقد، بل هى نظرة تجرد المعنى وتجعله معيارا للمقارنة والحكم. فهل يمكن أن نتصور واحدا من الشعراء العرب يكتب الآن قصيدة لا يمتزج فيها الحزن بالعجز والرغبة فى التغيير؟.. لا أعتقد.. إنها معطيات الواقع.. الآن.. إننا نكتب واقعنا على مستوى المعنى. وعلى مستوى الشكل، فمع التسليم بأن المضمون يختار شكله إلا أن التشكيل أو المستوى الصوتى لابد أن يتفاوت من شاعر إلى آخر... إنه التفاوت والتفرد.

وطلبا للتفرد، يعمد البعض إلى إسقاط كل المستويات المتعلقة بالمعنى وقصر البناء على الجانب الشكلى، ومن هنا تأتى القطيعة مع جمهور الشعر العربى. فرغم وجود دلالات للعناصر التى يتم استخدامها على المستوى الشكلى، لكن غياب المعنى بالمفهوم المتعارف عليه، يجعل المتلقى منفصلا عن العمل الشعرى.

وأرى أن إحداث التوازن بين عناصر البناء الشعرى المختلفة فى غاية الأهمية. فكون الشعر معنى، لا يسقط متطلبات البناء الفنى المعقد. فالبناء الفنى مهما تعقد يجب ألا يخلو من المعنى ولا يجب أن تنغلق دلالات عناصر البناء على نفسها. لذلك أحاول فى كل أعمالى الشعرية والمسرحية أن أجعل طرف الدلالة فى يدى والطرف الآخر فى يد المتلقى، شريكى فى العملية الإبداعية.

ولقد تعددت تجليات الشعر لدى، فهو أحيانا يأتى فى شكل القصيدة العامية ذات الجذور الشعبية، وأحيانا فى شكل المسرحية وكثيرا فى شكل قصيدة بالفصحى، ولا أرى تعارضا بين تلك البنى الشعرية، فهى فى النهاية معنى يبنى بناية فنية .

من حق الشاعر أن يكتب نفسه وواقعه حين يكتب الشعر.. ولا أعتقد أن ما كتبته وأكتبه يرضى الرواد، ولا أعتقد أن ما كتبه الرواد كان محل الرضا من جيل الأساتذة.. العقاد وطه حسين وغيرهما، وأنا هنا أعترف بضرورة تمايز الأجيال أو ما يسمى بظاهرة المجايلة وهذا يختلف عن التقسيم الزمنى للشعر، فقد تجرى على الواقع تحولات اجتماعية وثقافية تؤدى إلى تميز الواقع الجديد، وبالتالى تؤدى إلى تمايز مكونات الشخصية المبدعة، وهو ما يسمى بالتحول فى المرجعية الثقافية والاجتماعية

يبرر التحول فى النمط الإبداعى.

ويدهشنى من يثرثرون حول قضايا غريبة كـ (الكتابة بالجسد) مثلا.. وأسأل نفسى وأسألهم إلى أى مرجعية يستندون؟.. لا يكفى أن يتشفع كل هؤلاء الثرثارون بالغرب إبداعا ونقدا، فالغرب له مرجعيته الثقافية والاجتماعية التى أفرزت مبدعيه ومدارسه النقدية والإبداعية . أما أدباء المراحيض.. عفوا للتسمية فهم مجرد صور باهته لأفلام الجنس.. ان أفلام الجنس فى الغرب فن يستند هناك إلى قيم الغرب وفلسفاته، لكن هذا الفن ممجوج من الذائقة العربية الإسلامية بالضرورة .

لقد تأثر الشعر العربى بما تأثر به الوطن العربى من تداعيات ظاهرة (الوفرة النفطية) والتى أعقبت حرب أكتوبر بالتحديد، تلك الظاهرة التى سيطرت - فيما سيطرت - على الحياة الثقافية وكادت أن تفسدها. فجأة انتشرت فى الأقطار العربية النفطية مجموعة من المجلات فاخرة الطباعة زهيدة سعر البيع، وافرة الجعل أو المكافأة. وكان لابد لملايين الصفحات أن تسود، ولم يكن الأدباء بنفس الدرجة من الوفرة، وتحت إلحاح النشر الدورى (المظهرى).. دخل سوق الكتابة أناس لا علاقة لهم

بالإبداع، بل أعرف بعضهم خرج إلى دول الخليج ليعمل نقاشا، ولم يكن قد قرأ شيئاً لنجيب محفوظ مثلا، لكنه تحول إلى ناقد أدبى بحكم المساحة المتاحة فى إحدى المجلات ..

وطبقا لقانون «العملة الرديئة تطرد العمل الجيدة من السوق»، طرد نقاد النفط النقاد الجادين لأن الردئ يعلم أنه ردئ، لذا يقبل كل شيء، ولا يواجه المعاناة الإبداعية.. فهو يكتب فقط إن لم يستكتب غيره ..

على الجانب الآخر، وجدنا (نقاد مصر) تحت إغراء المادة يتحولون باهتماماتهم النقدية حيث ينتثر الحب، فانصرفوا إلى متابعة ودراسة أنصاف وأرباع المواهب فى دول الوفرة، وتحولوا عن متابعة ما يجرى فى أقاليم مصر من إبداع حقيقى .

ومن العجيب أن ألاحظ أن تلك الوفرة لم تحل مشكلة النشر، بل حولتها إلى مشكلة من نوع آخر هى مشكلة انعدام العدالة فى النشر. فيستطيع من يمتلك المال والعلاقات أن يحصل على فرص النشر فى دور النشر الحكومية ذات الثقل.. ويطرد إلى الهامش أصحاب التجارب الجادة لأنهم لا يملكون مسوغات النشر فسادت الشللية وأصبحت الأولوية لمن يدفعون، وللمعارف والمحاسيب.. لا تصدق.. ابحث إذن فى قوائم النشر فى

مؤسساتنا الحكومية عن الأسماء المكررة فى الإشراف والنشر .

ولقد تحدثت عن الشعر وفى تصورى أن القصة والرواية والمسرحية لا تختلف ظروفها إبداعاً ونشرا عن الشعر. فالمناخ واحد، والواقع واحد ولا نسلم إلا بالفروق الفنية بين فن وفن من فنون الكتابة، مع التسليم بالهامش المشترك لكون هذه الفنون جميعا من الفنون الكتابية .

نظرة من قريب إلى هيئة قصور الثقافة :

لن أغامر بالتعميم، ولن أجازف بالإطلاق، فيكفى أن أشهد بما وقع فى دائرة الرؤية وربما على مدى العصر، وسوف أحدد المساحة مكانيا بالمنطقة التى عشت فيها، وزمانيا بالمرحلة أو المراحل التى شاركت فيها كمبدع، وكعضو فاعل فى حركة أدباء مصر فى الأقاليم .

لم يكن فى صعيد مصر وحتى منتصف السبعينيات من التجمعات الثقافية سوى النجع الذى ضم مجموعة من أدباء ملوى (الخضرى عبد الحميد والداخلى طه وبهاء السيد)، وكانت القاعدة أن المبدع إذا لمس فى نفسه ملامح التفرد والتفوق، هجر إقليمه وأقام فى القاهرة العاصمة، قريبا من الإذاعة والصحافة

والمنتديات الثقافية. ولم يكن لهذا التجمع جذر ثقافى، ولا تأثير على الواقع، لكنه فى نهاية الأمر كان من العوامل المشجعة على البقاء بالصعيد، فقد برهن وجود هؤلاء الكتاب على إمكانية الإسهام فى الحركة الثقافية والإقامة فى قرانا، فأقمنا بها .

فى أسيوط كان التجمع الأدبى الأول حول مجلة (صوت الجماهير) التى كانت تصدر عن الاتحاد الاشتراكى منذ عام ١٩٦٨، والتى اجتذبت مجموعة من المثقفين والكتاب والفنانين. واستطعنا من خلال هذا التجمع المبدئى أن نحرك المياه الراكدة من خلال مجموعة من اللقاءات بين الأدباء فى أسيوط والمنصوره وسوهاج، وحينما توقف إصدار صوت الجماهير فى منتصف السبعينيات انتقلت المجموعة إلى قصر الثقافة بأسيوط حيث أضيفت إلى تيار الحركة الأدبية فى أسيوط مجموعة من طلاب جامعة أسيوط المغتربين، فإضافة إلى درويش الأسيوطى واسماعيل كيلانى وفرغلى الجندى وسعد عبد الرحمن انضم إلينا مصطفى رجب، وعزت الطيرى، ومحمد داود، ويحيى محمود، وعبد القادر ومحمد ونور علاوى واستقطب النشاط من أساتذة الجامعة الدكتور أحمد سيد والدكتور محمد أحمد العزب.

وبهذه الكوكبة المبدعة والمتكاملة بدأنا فى أسيوط حوارنا مع الحركة الأدبية في مصر كلها، باستضافة الرموز الأدبية والفنية وبدأت أسماء أدباد (نادى قصر الثقافة بأسيوط) تتردد بقوة على الصفحات الأدبية فى الصحف وفى المجلات المتخصصة وفى برامج الإذاعة والتلفزيون .

ولا يستطيع أى راصد منصف للحركة الأدبية فى أسيوط وصعيد مصر أن يتجاهل الدور الرائد للشاعر (محسن الخياط) وصفحة (جريدة الجمهورية) (الأدب خارج القاهرة). ثم (نادى أدباء الأقاليم)، وأيضا الدور الرائد للبرنامج الإذاعى (مع الأدباء الشبان) والذى قدمت فيه الإذاعية القديرة (هدى العجيمى) تقريبا كل مبدعى الأقاليم فى مصر ولا دور (محمد جبريل) وصحيفة المساء .

لم يكن من الغريب أن يعقد المؤتمر الأول لأدباء مصر فى الأقاليم فى الصعيد وفى (المنيا)، وبهذا المؤتمر بدأت مرحلة جديدة فى حياة الحركة الثقافية فى مصر كلها لا الحركة الأدبية في الأقاليم فقط، فقد تجمعت الجزر الثقافية فى المحافظات وشكلت لأول مرة بنية مؤسسية تعتمد على قاعدة عريضة فى الأقاليم، تمتلك الرغبة فى تأكيد ذاتها وتمتلك مجموعة من

الكوادر الثقافية الواعية. وقد زادت فاعلية تلك المؤسسة مع مرور الأيام وتأكد دورها من خلال كثير من المواقف المشرفة، وعلى رأسها موقفها من التطبيع مع العدو الصهيونى، والتأكيد الدائم على رفض كافة أشكال التطبيع مع العدو الصهيونى كتوصية دائمة فى كل دورات الانعقاد .

ورغم الدور الهام الذى لعبه المؤتمر - مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم - من خلال التوصيات التى يصدرها، ومن خلال التأثير المعنوى لتجمع الأدباء فى مكان واحد ليومين أو أكثر، ظل المؤتمر مستهدفا من جانب مجموعة من المثقفين رأت أن العاصمة عاصمة ويجب أن تكون لها الريادة وعلى الأقاليم أن تدور فى فلك العاصمة إبداعا ونقدا. ولم يعد من الغريب أن نسمع بين آونة وأخرى دعوة إلى إعادة النظر فى الانعقاد السنوى للمؤتمر وإلى إعادة التفكير فى هيكله وما إلى ذلك من كلمات الحق التى يراد بها الباطل.

لكن مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ظل - رغم كل شىء - الظاهرة الثقافية الفاعلة والمستمرة على مدى ما يقترب من عقدين من الزمان فى حياتنا الأدبية. حتى تحولت أندية الأدب فى أقاليم مصر إلى واقع ملموس وفاعل. ورغم هذا الاستمرار

كان الأدباء يعيدون النظر دائما فى هيكل المؤتمر وشكل فعالياته ومراجعة التوصيات واللوائح التى أصدرها.

ومن حقنا أن نفخر بأن النشاط الأدبى هو النشاط الوحيد من أنشطة هيئة قصور الثقافة الذى يخطط له وينفذه الأدباء بأنفسهم، وهو ما تطمح إليه أنشطة أخرى أكثر جماهيرية مثل نشاط المسرح. فمن خلال اللائحة التى أصدرها الأدباء فى مؤتمرهم تشكلت مجالس إدارة الأندية فى المواقع الثقافية ومارست بالفعل صلاحياتها الواردة فى اللائحة .

وتبرز الهيئة العامة لقصور وبيوت الثقافة كمؤسسة رئيسية فاعلة فى حياتنا الثقافية فى الأقاليم. بل هى بالنسبة لنا وزارة الثقافة، فنحن لسنا من رعايا المجلس الأعلى للثقافة الذى يرعى مجموعة من الأدباء الذين يسكنون بالقرب من مقر المجلس فى الزمالك أو الجزيرة، والنقاد الموظفون الأعضاء فى هذا المجلس، لا يرون أبعد من حديقة الحيوان جنوباً وشبرا الخيمة شمالا ونظرا لأهمية هيئة قصور الثقافة بالنسبة للأقاليم تعلق عليها آمالنا فى صنع واقع ثقافى متطور .

فالهيئة مطالبة بمكتبات يتم تزويدها أولا بأول بأحدث الإصدارات، وهذا يتم بالفعل من خلال عدة روافد، لكن المدهش

أن تخلو مكتبات بيوت وقصور الثقافة من تزويد بكامل الإصدارات التى تصدرها هيئة قصور الثقافة نفسها . فالتزويد بمطبوعات الهيئة يتم بطريقة عشوائية فيمكن أن يتوافر مائة عدد من إصدار واحد من سلسلة واحدة بينما لا تجد سلسلة (الذخائر)، لا توجد نسخة واحدة منها فى معظم مكتبات قصور الثقافة .

وتلعب إدارة النشر فى هيئة قصور الثقافة دورا غاية فى الأهمية، حيث تغطى النقص الذى تركه تخلى هيئة أخرى متخصصة «هيئة الكتاب» عن وعدها لصالح أدوار أخرى يرى رئيس مجلس إدارتها أنها أكثر أهمية . ولا تكتفى هيئة قصور الثقافة بالسلاسل التى تصدرها على مستوى مصر كلها والتى أتاحت الفرصة لنشر العديد من الإبداعات ذات القيمة لأدباء مصر بل والأدباء العرب أيضا . ويكفى للتدليل على أهمية الإصدارات التى تصدرها تلك السلاسل أن جوائز هامة مثل جوائز الدولة فى الأدب ذهبت لسنوات متتالية إلى إبداعات تم نشرها فى سلاسل هيئة قصور الثقافة.

واهتمت الهيئة بالنشر المحلى على مستوى الأقاليم الثقافية وعلى مستوى الفروع بالمحافظات وبل على مستوى أندية الأدب.

ولا يحتاج الأمر إلى التأكيد أن مشروع النشر بهيئة قصور الثقافة والذى بدأ بتوصية من مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم واستمر بدعم من كافة تجمعات الأدباء فى الأقاليم تتربص به نفس العناصر التى تتربص بالمؤتمر، ولم نعد نستغرب أن تثور ضجة من هذا الجانب أو ذاك حول التخصص وتجاوز السلطات بل وصل الأمر إلى تدبير التهم وتدبيج البلاغات إلى جهات الأمن والنيابة بدعوى حماية الدين والأخلاق .

لكن تظل مشكلة تسويق ذلك الناتج الضخم من مسرحيات وروايات ودواوين ومجموعات قصصية وكتب وعروض فنية مشكلة تحتاج إلى حلول مناسبة من قبل قيادات الهيئة العامة لقصور الثقافة .

وأشعر أن مرض الشللية الذى قضى على كثير من الإصدارات والمجلات الثقافية، يكاد يتسلل إلى سلاسل هيئة قصور الثقافة، وإن كان لم يصل إلى الحالة المرضية بعد، وهذا ما يدفعنا إلى التنبيه أملا فى العلاج الممكن. وقد ظهر هذا الأمر فى اختفاء قوائم الانتظار التى كانت تلحق بالسلاسل والتى تتيح الفرصة لرقابة شعبية للقائمين على السلسلة، وبهذا الغياب لم يعد فى مقدور أحد أن يعرف أين ذهب كتابه، أو متى

سيصدر، خاصة والسلاسل لا تبلغ الأدباء بنتيجة قراءة أعمالهم بشكل رسمى .

لابد من عودة قوائم الانتظار إلى سلاسل الهيئة ولابد أن يخطر الأديب بنتيجة قراءة عمله بشكل رسمى. ولابد أن توضع ظاهرة النشر «للأصدقاء العرب» أعنى أصدقاء المشرف على السلسلة الذى يأمل فى أن ترد الحسنة بعشرة أمثالها ـ لابد أن توضع موضع البحث والمساءلة .

أما المشكلة الملحة فهى ندرة (الكوادر) التى تعمل بالهيئة والتى فى مقدورها أن تتعامل مع الأدباء والفنانين. فالبيروقراطية الإدارية تحول النشاط الثقافى إلى مجرد (قيام بالعمل) على سبيل تسديد الخانات، فلا أفهم كيف تغلق قصور وبيوت الثقافة يومى (الخميس والجمعة) من كل أسبوع، بينما المفترض أن يزيد الإقبال على ممارسة الأنشطة فى أيام الأجازات ... فقد أصبح من العادى جدا أن تذهب إلى قصر الثقافة فتجده مظلما وعندما تسأل يجيبك (الخفير).. (النهارده أجازه)... أجازه؟ لمن ؟...

ومن الظواهر اللافتة للانتباه ظاهرة تحول الكثير من أنشطة بيوت وقصور الثقافة إلى أنشطة ورقية.. فأنشطة كأندية العلوم

والمرأة وبعض أنشطة الطفل تحولت إلى مجرد أرقام توضع على الورق وأمامها أعداد وهمية للمستفيدين. وفى الوقت الذى تنامى فيه دور الموظف الإدارى تراجع دور الرواد فى النشاط. وأصبح مجرد التفكير فى كيفية تطوير النشاط خطيئة يحاسب عليها وتجمدت جمعيات الرواد وندرت وسائل تمويلها .

يستثنى من ذلك ـ النشاط الأدبى ـ حيث وضعت اللائحة حلولا لكثير من مشاكل النشاط التى ظهرت والتى تظهر من خلال الممارسة. وهذا الاستثناء لا يعنى أن الأدباء يعيشون فى جنة عدن الثقافية. لا أقصد هذا بالطبع.. ولكن أقول أن النشاط الأدبى أحسن حالا من الأنشطة الأخرى. ورغم هذا فقد طفت على السطح فى الآونة الأخيره مجموعة من المشكلات .

تأتى «مشكلة انقسام الحركة الأدبية» إلى جزر ضيقة نتيجة لتعدد أندية الأدب فى المواقع، مشكلة نتجت عن ممارسة النشاط داخل تجمعات ضيقة لكل تجمع خطته واعتماداته وقياداته وطموحاته. وهذه المشكلة فى إعتقادى ناتجة عن قصور نشاط أندية الأدب المركزية. فالمفترض أن تقوم أندية الأدب المركزية فى المحافظات بضبط وتوحيد وتوجيه حركة النشاط فى الأندية المختلفة بالمحافظة. هذا الدور الغائب للأندية المركزية للأدب

يشرذم الحركة الأدبية فى المحافظات .

ومن المشاكل الغريبة التى طرأت على تجمعاتنا فى أندية الأدب أن هم الموقع الثقافى الآن أصبح منصرفا إلى إنفاق الاعتمادات لا إلى صنع نشاط حقيقى بتلك الاعتمادات. وأصبح من المعتاد أن يحاسب المسئول لتقصيره فى استنفاد الاعتماد المخصص لنادى الأدب .

إن الدعوة إلى التجديد السنوى لدم المؤتمر (مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم) واشتراط أن يرشح لحضور المؤتمر عدد من الأدباء لم يشارك من قبل فى دورات المؤتمر دفع الأندية إلى الدفع بأعداد لا علاقة لها بالأدب ولا بالممارسة من خلال النشاط. ولست مع العضوية المستديمة لبعض الأدباء وفى نفس الوقت لست مع تخليق أدباء بحكم اللائحة .

تثور عادة مشكلة العلاقة بين المبدع والإدارى في الموقع الثقافى فالمبدع الفنان يريد الإنطلاق فى النشاط، يرغب في تحقيق ذاته من خلال النشاط، لا يضع فى الاعتبار تلك اللوائح والقرارات والقوانين التى تحكم عمل المبدع فى الموقع. فالمدير معرض للسجن والعقوبة إذا خالف ما تقض به اللوائح والقرارات والقوانين، وإذا التزم المدير تماما بما تفضى به تلك

اللوائح والقرارات لم يتمكن من ممارسة النشاط، ولهذا يتجمد النشاط فى الموقع الثقافى إذا لم يتوفر الكادر الإدارى الكفء الذى لا يستطيع أن يتجاوز تلك (البقرات المقدسة) دون ذبحها .

ومن جهة أخرى يظل النشاط، من وجهة نظر المدير وسيلته للترقى فى الوظيفة وللحصول على حافز مادى. فإذا لم يحقق له النشاط هذا وتلك، أو تحققت الترقيه وزاد الحافز بصرف النظر عن النشاط، لم يعد للنشاط الفعلى ضرورة ويكفى أن تثبت التقارير التى يدبجها وحده أن النشاط قائم على قدم وساق وأن الآلاف قد استفادت من ذلك النشاط .

يحاول المدير دائما أن يضع المثقف والنشاط لتحقيق طموحاته الإدارية ويجعله مطيته للوصول إلى الوظيفة الأعلى، فإذا تسبب هذا المبدع فى تأخير علاوته أو حرمانه من إجازته ود لو يطرده من أرض الله الواسعة ..

إن علاقة المدير بالأجهزة التنفيذية والأمنية علاقة تبعيه لا يستطيع الفكاك منها. وعادة ما يخرج المبدعون والفنانون مدراء الثقافة لمواقفهم الفكرية والسياسية التي لا تروق لكثير من قيادات الأمن والأجهزة التنفيذية .

ولهذا تثور المشاحنات بين المبدعين من جانب والمدراء من

جانب آخر.. ونحن فى حاجة إلى إعادة النظر فى فلسفة العمل الثقافى فى الهيئة وتلك اللوائح والقرارات، ومحاولة التوفيق بين متطلبات النشاط ومستلزمات الضبط وسلامة التصرفات المالية والإدارية .

إن صدور لوائح تفصيلية ضابطة لكل نشاط على حدة وأن يجرى على نفس المستوى تطويرا لأسباب الرقابة والمتابعة الإدارية أصبح من الضرورات في هذه المرحلة، فضا للاشتباك بين المبدعين من جهة والإدارة من جهة أخرى .

ـ هيئة الكتاب ... سابقا

من المفترض أن الهيئة المصرية العامة للكتاب هى هيئة للكتاب.. أى للنشر، فتلك وظيفتها التى تخصص من أجلها الاعتمادات التى تجمعها الحكومة من عرق دافعى الضرائب فى مصر. وكانت الهيئة تقوم بواجبها إلى عهد قريب .

لكن الهيئة ـ لأسباب أجهلها ـ تحولت إلى أنشطة أخرى وكان هذا الانصراف على حساب دورها الأساسى. فلا أحد ينكر أهمية (معرض القاهرة الدولى للكتاب) لكن أن تنصب إهتمامات إدارة الهيئة طوال العام على التحضير وتنفيذ ومتابعة المعرض.

فالأولى أن تقوم هيئة أخرى للكتاب وتتفرغ الهيئة الحالية للمعرض .

ومن حسن الحظ أن رعت السيدة حرم رئيس الجمهورية مشروع مكتبة الطفل، والتى تحولت إلى (مكتبة الأسرة) والتى عوضتنا إلى حد ما عن الدور الغائب لهيئة الكتاب .

ورغم العديد من السلاسل المفترض صدورها عن هيئة الكتاب تظل قدرة هذه السلاسل على استيعاب إبداعات المبدعين فى الأقاليم محدودة.. وتظل سلاسل الهيئة متاحة أمام موظفيها وجيرانهم من موظفى وزارة الثقافة والأصدقاء العرب، وأحيانا وبعد إراقة ماء الوجه، يصدر لبعضنا ديوانا أو رواية أو مجموعة قصصية وتصدر فى الوقت الضائع.

لا يكفى أن تتقدم بعملك إلى لجنة النشر (الإدارة العامة للنشر) بهيئة الكتاب، ولا تكفى إجازة لجان القراءة لعملك، بل لابد من (فرمان) حسب مركزك يصدر من - رئيس مجلس الإدارة - والذى لا يصدره لمن هب ودب.. بل لمن استلطف وأحب.. ولذلك تضيع فى دهاليز تلك الإدارة الأعمال المجازة، وتفرض على الساحة الثقافية مجموعة من الكتابات الفجة لحظوة أصحابها .

وعلى المتابع - وله جائزة - أن يحصل على عنوان كتاب واحد صدر لمبدع واحد من أقاليم مصر المقيمين خارج القاهرة صدر فى سلاسل (مكتبة الأسرة).. بينما تتكرر أسماء بعينها فى قوائم النشر فى سلاسل المكتبة وسلاسل الهيئة وربما طبع العمل أكثر من مرة فى الجانبين .

وبينما تهتم هيئة الكتاب باستضافة أجيال متعددة من الأدباء العرب والأجانب وتوفر لهم تذاكر الطائرات والإقامة فى الفنادق الفاخرة، والمأكولات والمشروبات بأنواعها.. تزدرى كتاب مصر ومبدعيها وتضن عليهم حتى بتوفير مكان مناسب للإقامة.. فعلى الأديب القادم من أسيوط أو أسوان أو مرسى مطروح أن يتحمل عناء السفر وتكلفة الانتقال ومصاريف الإقامة والإعاشة لكى يشارك فى فعاليات معرض الكتاب بالقاهرة. بينما تكفى تذكره سفر بالطائرة للإنفاق على استئجار فندق مناسب لاستضافة من يأتون من قنا وسوهاج والأسكندرية والسويس وغيرها ..

ولما كان وجود رئيس تلك الهيئة فى مكانه - لربع قرن - مضمونا لم يعد يلقى بالا لشكوى أو تظلم أو حتى استعطاف.. فهو لا يشغل باله بما يجرى خارج القاهرة .

الحكم المحلى والدور الثقافى الغائب :

لم يضبط الحكم المحلى مرة واحدة متلبسا بالفعل الثقافى، فالمكتبات ودور السينما والمسرح بل والآثار عادة لا تدخل فى نطاق ولاية المحليات. ولذلك لا يهتم المسئولون فى الحكم المحلى بالعمل الثقافى إلا على سبيل الدعاية واستقدام أصحاب الأعمدة والصفحات فى الصحف والمجلات وأصحاب البرامج الإذاعية والمرئية. وعادة ما يهتم المحافظ باستعراض ما أنجزه من طرق مرصوفة و (كرانيش) مزدانة بأبشع التماثيل .

وإذا ما حدث واهتمت المحافظة بالعمل الفني أو الأدبى فإن ذلك يكون لاهتمامات شخصية من المحافظ، وبمجرد إخلاء طرف المحافظ يعود كل شيء إلى ما كان .

وفى فترة ما برزت فكرة (المجالس المحلية للثقافة) والتى يمثل فيها الأدباء والفنانون إلى جانب المهتمين بالثقافة من الشخصيات العامة ورؤساء المصالح الحكومية التى تمارس النشاط الثقافى أو تتماس أنشطتها معه إلى جانب المستشار الثقافى للمحافظ .

إن مشاركة الحكم المحلى بالدعم للنشاط الثقافى ضرورة، فى ظل غياب اعتمادات الاستضافة لأفرع هيئة قصور الثقافة،

وهذا الدعم يجب أن يقنن حتى لا يخضع لهوى المحافظ. فقد تسبب ترك الأمر لأولويات كل محافظ أن عجزت بعض المحافظات عن تنفيذ أنشطة ثقافية هامة. وحرمت بعض المحافظات من استضافة مؤتمرات ومهرجانات هامة .

إن التنمية الثقافية حجر الزاوية لأى تنمية اجتماعية أو ثقافية وحدوث تلك التنمية مرهون بمشاركة المبدعين والفنانين والمثقفين فى عملية التنمية، من خلال أنشطة مستمرة ومخطط لها.. وغياب هذا التخطيط وغياب الاستمرارية، يجهض كل طموحات التنمية لغياب العنصر الفكرى والوجدانى فى عملية التنمية .

لابد أن يكون للأنشطة الثقافية نصيبا مفروضا فى الرسوم المحلية التى تجمعها المحافظات، وتضمها إلى صناديق الخدمات ومن بين الخدمات.. الخدمات الثقافية. ويجب ألا يترك الأمر رهنا لأولويات المحافظ ورغباته، بل لابد من تشريع يأخذ فى الاعتبار كل جوانب عملية التنمية .

أجهزة الأمن والثقافة :

ما يزال شعار (أجهزة الأمن) : (كلما سمعت كلمة الثقافة تحسست مسدسى)، وما تزال تلك الأجهزة تتعامل بحذر مع

المثقفين، وربما تضع معظمهم فى خانة (أعداء النظام).

فهى تراقب الاجتماعات والتجمعات، وتتعامل مع الندوات والمهرجانات، تعاملها مع الاضرابات والمظاهرات. وتعمل بكل السبل والوسائل على أن يتم النشاط الثقافى فى أضيق نطاق، وكثيرا ما تصادر تلك الأجهزة الخفية أنشطة ثقافية بحجة الظروف الأمنية المبهمة .

وقد تجند تلك الأجهزة بعض المسئولين عن النشاط الثقافى وإلزامهم بعمل تقارير عن النشاط والمشاركين فيه، وهذا يصرف البعض عن المشاركة فى الأنشطة. وعادة ما يساهم هذا فى إفساد العلاقة بين المبدعين والموظفين المسئولين عن النشاط .

ويكفى أن تقف عربة من عربات الأمن المركزى بالقرب من قصر الثقافة لمنع المواطنين من التفكير فى دخول المكان .

ويبدو أن أجهزة الأمن استشعرت خطورة الأدباء والفنانين على الأمن فقررت أن تخلق أداة أخرى من أدوات إرهاب المترددين على قصور وبيوت الثقافة وأعنى (أمن الهيئة) الذى ابتدع أخيرا... والذى ساهم بشكل جاد فى تقليل عدد المترددين على الأنشطة إلى حد الانقطاع .

لقد عانينا فى الفترة الأخيرة من استيقاف أفراد الأمن

للرواد وأعضاء أندية الأدب وأعضاء الفرق الفنية، وطلب إثباتات الشخصية وإلى أين؟ ولماذا؟ وكأن بيوت وقصور الثقافة أصبحت من الأماكن المحظور دخولها إلا بتصريح .

وللعلم لم يتعرض بيت ثقافة أو قصر ثقافة للمضايقة من جانب ما سمى «بالإرهابيين» فى أى محافظة من محافظات الصعيد، ولم يخرج من بين روادها إرهابى واحد طوال فترة الثمانينيات والتسعينيات .

الجامعات الإقليمية.. والدور الغائب :

ما تزال الأنشطة الثقافية في الجامعات توضع في ذيل اهتمامات الجامعة. ومعظم الأنشطة الرسمية تقتصر على المسابقات التي يقيمها المجلس الأعلى بين طلاب الجامعة، أما الأنشطة الطلابية الثقافية فتلاقي العنف من جهتين - الجهة الأولى . أمن الجامعة والجهة الثانية : إدارة الجامعة .

وتعزف الجامعات الإقليمية - إلا فيما ندر - عن ممارسة الأنشطة الثقافية وذلك في ظل غيبة الكوادر الثقافية الجامعية في كليات الآداب والفنون والتربية، أو في ظل عدم وعيها بدورها في تنمية مدارك الطلاب وفي تنمية المجتمع .

وتأتى مساهمة الجامعات فى الأنشطة الثقافية من خلال مبادرات شخصية من بعض العناصر المثقفة والنادر وجودها بين أعضاء هيئات التدريس. فللأسف تحول أستاذ الجامعة إلى مدرس ملقن للمادة التى يتولى تدريسها دون اهتمام بتنمية نفسه ثقافيا، ناهيك عن اهتمامه بضرورة تنمية مدارك طلابه .

لقد فوجئنا باعتذار (كلية الآداب) عن استضافة ندوة شعرية رغم تحمل نادى الأدب لكل التكاليف ويبرر رئيس الجامعة عمله هذا بأن ذلك لصالح العملية التعليمية ولمصلحة الطلاب !!

أما عميد كلية (أصول الدين) الأزهرى فرأى أن اللقاءات الشعرية من اختصاص (كلية اللغة العربية) ورفض استقبال ضيوف طلابه من الأدباء الكبار .

ما تزال الرسائل الجامعية وبحوث الترقية تدور حول النقل من الكتب التراثية والدوران فى فلك الدراسات القديمة التى تم إنجازها، ولذلك تأتى البحوث والدراسات مسخا شائهاً، بينما يعجز معظم طلاب الجامعة بكلياتها المتخصصة عن التواصل مع المنجز الإبداعى المعاصر لغياب الدراسة الجادة المتابعه ـ والنقد الأكاديمى.

ولا أدرى هل هناك ما يمنع من تبنى الجامعات المصرية فى

الأقاليم لدراسة منهجية لإبداعات المبدعين فى الأقاليم. أعلم أن هذا يتم، لكنه ما يزال على المستوى الضيق وبمبادرات فردية من أساتذة بالجامعة، معظمهم من المبدعين المشاركين فى حركتنا الثقافية.

نأمل أن يتسع اهتمام الجماعة بالمؤتمرات الثقافية والفنيه وبالدراسات التى تعنى بالبيئة المحيطة وإنجازاتها الإبداعية والفنية .

الفهرس

من إصدارات السلسلة

١- أشهر الأوبرات (مترجماً) .... د. محمود الحفنى
٢- إسحاق الموصلى .... د. محمود الحفنى
٣- الموسيقى العربية .... د. محمود الحفنى
٤- ياللى ع الترعة حود ع المالح .... رشا رفعت شاهين
٥- صور أدبية .... على أدهم
٦- صور تاريخية .... على أدهم
٧- العرب فى إسبانيا (مترجماً) .... على الجارم
٨- الأرض والمياه والإنسان .... جماعة تحوتى
٩- الوتر المشدود .... زغلول عبد الحليم عبد الله
١٠- وقائع استشهاد إسماعيل النوحى- ط ٢ .... سمير ندا
١١- حوارات المستقبل .... د. السيد أمين شلبى
١٢- فصول عن حقوق الطفل .... عبد التواب يوسف
١٣- محمد «ص» (مواقف من السيرة النبوية) .... فتحى الإبيارى
١٤- شموس فى سماء الوطن .... محمد الشافعى
١٥- تأملات فى الأدب والفن .... د. صبرى حافظ
١٦- توفيق الحكيم .. بين عودة الروح وعودة الوحى ...... عبد الرحمن أبو عوف
١٧- شافع ونافع .... فتحى رضوان
١٨- مشهورون منسيون .... فتحى رضوان

١٩- فتحى غانم- الحياة والإبداع - ط ٢ .... حسين عيد

٢٠- البرديات العربية فى مصر الإسلامية - ط ٢ .... د. سعيد مغاورى

٢١- قراءة فى أحوال الوطن .... حمدى أبو كيلة

٢٢- حكايات المؤسسة .... جمال الغيطانى

٢٣- يوسف وهبى .. فنان الشعب .... محمد السيد عيد

٢٤- عصر سلاطين المماليك .... د. قاسم عبده قاسم

٢٥- عطر القناديل .... مجيد طوبيا

٢٦- حديث النفس - ج ١ .... فاروق خورشيد

٢٧- حديث النفس - ج ٢ .... فاروق خورشيد

٢٨- بوابات المستقبل .... جماعة تحوتى

٢٩- طريق الفتح الإسلامى .... حسن الرزاز

٣٠- اللهم اجعله خير .... لينين الرملى

٣١- الحكيم لا يمشى فى الزفة .... د. أحمد عتمان

٣٢- دليل أعلام الموسيقى فى مصر .... د. عواطف عبد الكريم

٣٣- حضن الجبل .... د. نعيم عطية

٣٤- ماهية الشعر عند حسن طلب .... سعيد توفيق

٣٥- المسرح الروسى بعد الانهيار .... د. أشرف الصباغ

٣٦- أثر الإسلام فى مصر .... د. قاسم عبده قاسم

٣٧- أزمة الضمير الأوروبى .... بول هازار

٣٨- حارة اليهود .... محمد جبريل

٣٩- سعد الدين وهبه (أوراق سينمائية) .... الأمير أباظة

رقم الإيداع : ١٤١٣٣ / ٢٠٠٠

قسيمة اشتراك

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

الاســــم : ....

العنــــوان : ....

رقم التليفــون : ....

حوالة بريدية رقم : .... باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة بمبلغ : ....

التوقيع :

م	اسم السلسلة	موعد الاصدار	قيمة الاشتراك ٦ أشهر		قيمة الاشتراك سنة كاملة	
١	أصوات أدبية	نصف شهرية	١٢		٢٤	
٢	إبداعات	نصف شهرية	٦		١٢	
٣	كتابات نقدية	شهرية	١٢		٢٤	
٤	آفاق الترجمة	شهرية	١٢		٢٤	
٥	آفاق الكتابة	شهرية	٦		١٢	
٦	الذخائر	شهرية	٣٠		٦٠	
٧	ذاكرة الكتابة	شهرية	١٨		٣٦	
٨	مطبوعات الهيئة	شهرية	١٢		٢٤	
٩	الدراسات الشعبية	شهرية	١٢		٢٤	
١٠	عين صقر	شهرية	٦		١٢	
١١	مجلة الثقافة الجديدة	شهرية	٦		١٢	
١٢	مجلة قطر الندى	نصف شهرية	١٦		٣٢	
١٣	مجلة آفاق المسرح	فصلية	٤		٨	
١٤	آفاق الفن التشكيلي	شهرية	٢٤		٤٨	
١٥	الجوائز	شهرية	٦		١٢	
١٦	آفاق السينما	فصلية	١٨		٣٦	

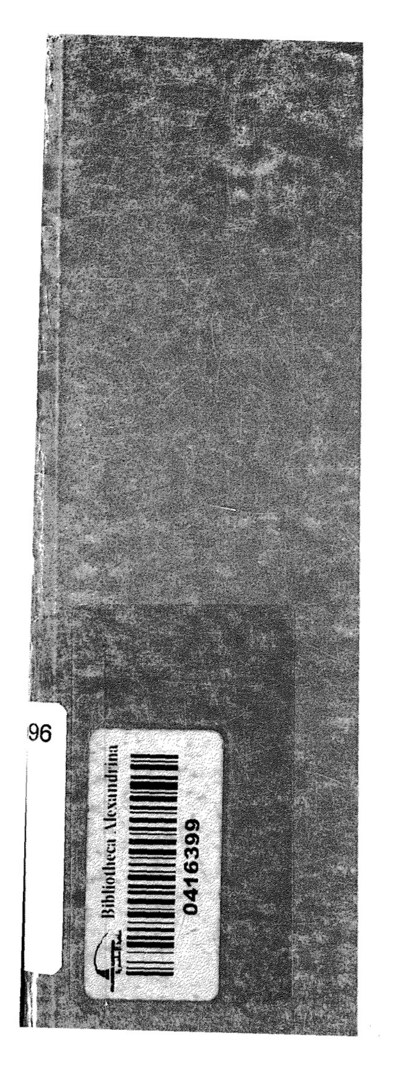
ضع علامة (✓) أمام السلاسل التي تريد الاشتراك فيها في المربع الخاص بمدة ستة أشهر أو سنة كاملة

- -

ترسل على عنوان الهيئة العامة : ١٦ أ ش أمين سامي - قصر العيني - القاهرة

ت : ٣٥٦٤٨٤١ - ٣٥٦٤٨٤٢ - فاكس : ٣٥٦٤٢٠٢

الرقم البريدي : ١١٥٦٢



السعر واحد جنيه

شركة الأمل للطباعة والنشر